

III. Fazit, Rezeption und Ausblick – Larry Burrows zwischen Propagan- da und kritischer Kriegsfotografie

1. Der Vietnamkrieg anhand von Larry Burrows' Fotogra- fien in *Life*

Die Berichterstattung über den Vietnamkrieg wuchs merklich mit zunehmender Entsendung US-amerikanischer Berater nach Vietnam 1962, erlebte einen Höhepunkt 1965 und 1966 und hielt das Niveau bis zur Einstellung des Magazins 1972. Während dieser elf Jahre publizierte *Life* die Fotografien von zahlreichen festangestellten Fotografen. Einige wurden mit Zeitverträgen beauftragt und *Life* kaufte Fotografien von freien Fotografen wie von Foto- und Nachrichtenagenturen, wie beispielsweise einige Bilder von Horst Faas und Tim Page,⁸⁷⁵ und veröffentlichte über 1200 Bilder aus der Kriegszone.⁸⁷⁶ Die meisten angestellten Fotografen berichteten nur für kurze Zeit für *Life* aus Vietnam wie John Dominis, Paul Schutzer,⁸⁷⁷ Terry Spencer, John Loengard,⁸⁷⁸ Co Rentmeester,⁸⁷⁹ Richard

875 Wie beispielsweise von Faas: Faas 2.7.1965 – New Fury in Vietnam. Und von Page: Rowan 17.5.1968 – Stormy Thrust toward the Talk; Tim Page: The Battle of Chu Lai. The Instant a Marine is Shot (Photographed by Tim Page), in: *Life*, 59 (10), 3.9.1965, S. 22–33, 68–76.

876 Vgl. Flowers 1997 (wie Anm. 331), S. 12. Die Zahl der Kriegsbilder stammt von Jackie Flowers und beinhaltet alle Fotos von der Kriegsfront zwischen 1962 und 1972, Duplikate, die in speziellen Jahresendzusammenstellungen erschienen, nicht mit eingeschlossen. Vgl. Flowers 1997 (wie Anm. 331), S. 12. Beispielhaft für nicht angestellte Fotografen wären hier Catherine Leroy, Akihiko Okamura, Henri Huet und Tim Page zu nennen: Okamura 12.6.1964 – A Little War; Rowan 17.5.1968 – Stormy Thrust toward the Talk; Huet 11.2.1966 – On with the War; Leroy, Catherine: A Tense Interlude with the Enemy in Hué, in: *Life*, 64 (7), 16.2.1968, S. 22–29.

877 Bspw. das Cover Bild und der zugehörige Essay Mok 26.11.1965 – In They Go.

878 Bspw. Smith 27.11.1964 – Junk Navy Has a Quietly.

879 Bspw. Burrows, Rentmeester 23.9.1966 – Huge Vote Explodes a Vietcong; Moser 25.8.1967 – Their Mission; Parker 28.10.1966 – Marines Blunt Invasion; Rowan 17.5.1968 – Stormy Thrust toward the Talk; Don Moser: Battle Jump in Vietnam.

1. Der Vietnamkrieg anhand von Larry Burrows' Fotografien

Swanson,⁸⁸⁰ Carl Mydans, Le Minh und David Douglas Duncan.⁸⁸¹ Larry Burrows stellt mit seinen zahlreichen Aufenthalten über einen Zeitraum von neun Jahren eine große Ausnahme dar.

Autorschaft der Fotoessays

Wie im Folgenden genauer dargestellt wird, ist die Außendarstellung der Autorschaft der Essays durchaus widersprüchlich. Während im Magazin selbst und insbesondere in der Rezeption meist der Fotograf als Autor präsentiert wird, werden in Publikationen über *Life* aus dem Hause *Time-Life* sowie teilweise in der Forschung die Rolle der Redakteure für das Produkt des Fotoessays betont. Dies wirft ein Licht auf das Konkurrenzverhältnis zwischen Redakteuren und Fotografen und auch auf eine gewisse Unzufriedenheit der Redakteure, dass ihr Anteil an den Essays in der Öffentlichkeit nicht wahrgenommen wird, wie London Wainwright, ein ehemaliger *Life*-Mitarbeiter, in seiner persönlichen *Life*-Geschichte formulierte:

„Most picture stories at *Life*, it is fair to say, were discovered or somehow dreamed up by non-photographers. And once the photographer had made his or her absolutely crucial (and often deeply personal) contribution to the job, the editors took over. Generally speaking, photographers did not select the pictures that were used in the stories (they usually played little or no part even in deciding which pictures the editors would see), and they had little or no say about the emphasis pictures were given or the space their stories got in the magazine. Likewise photographers were not consulted about the writing or the headlines in the stories, even those stories that had originated with them.“⁸⁸²

Bereits vor ihm beschrieb Maitland Edey, von 1945 bis 1956 als *Assistant Managing Editor* bei *Life* tätig, die Abläufe in der Redaktion und betonte dabei den geringen Einfluss des Fotografen auf den fertigen Essay. Auch Glenn Gardner Willumson, der 1992 Fotoessays von W. Eugene Smith wissenschaftlich aufarbeitete, stellte heraus, dass der Fotoessay ein Produkt gemeinschaftlicher Zusam-

U.S. Paratrooper in a Stepped-up War (Photographed by Co Rentmeester), in: *Life*, 62 (19), 10.3.1967, S. 72–77.

880 Bspw. mit Fotografien von Swanson o. A.: The Six-Hour War for the Embassy Saigon and Khe Sanh, in: *Life*, 64 (6), 9.2.1968, S. 22–29.

881 Vgl. Prendergast u. Colvin 1986 (wie Anm. 300), S. 245. Siehe für Fotoessays mit Fotografien von Duncan Duncan 3.8.1953 – The Year of the Snake; Duncan, David Douglas: Khe Sanh, in: *Life*, 64 (8), 23.2.1968, S. 20–28C; Duncan 27.10.1967 – Inside the Cone of Fire.

882 Wainwright 1986 (wie Anm. 300), S. 150.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

menarbeit in der Redaktion sei und nicht das alleinige Werk des Fotografen,⁸⁸³ wie es in zahlreichen Veröffentlichungen immer noch wie selbstverständlich vorausgesetzt wird.⁸⁸⁴ Willumson arbeitete den Widerspruch zwischen der Außen- darstellung von *Life* und der Rolle seiner Fotografen in der Praxis heraus. Er schrieb sogar, der Fotograf hätte bei *Life* seinen technischen Status behalten, der das Rohmaterial liefert, die Redakteure im Gegensatz die intellektuelle Interpretation.⁸⁸⁵ Wie das Beispiel von Larry Burrows zeigt, lässt sich diese Aussage in ihrer pauschalen Zusammenfassung nicht bestätigen. Burrows galt ab ungefähr 1965 als Experte für den Vietnamkrieg, und hatte – immer im Rahmen der Politik und des Darstellungswillens von *Life* und dessen aktuellem Chefredakteur – einen relativ großen Gestaltungsspielraum, auch was die Themenauswahl betrifft, selbst wenn er keinen Einfluss auf das Endergebnis hatte. Wie aus Korrespondenzen von Larry Burrows mit dem Korrespondenten Milton Orshesky hervorgeht, planten sie zum Beispiel gemeinsam den Fotoessay „One Ride with Yankee Papa 13“.⁸⁸⁶

Wie Kenneth Kobre ausführte, hatten die Magazine *Life* und *Look* bei der Art und Weise, wie die Fotografen an der an der Zusammenstellung der Essays beteiligt wurden, sehr unterschiedliche Methoden. Will Hopkins, von 1966 bis 1971 künstlerischer Leiter (*senior art director*) bei *Look*, verstand den Essay als Ergebnis enger Zusammenarbeit von Fotograf, Bildredakteur, Autor und künstlerischem Leiter. Die Fotojournalistinnen und Fotojournalisten begleiteten den gesamten Prozess von der Konzeption, über das Bildermachen, das Editieren und Zusammenstellen.⁸⁸⁷ Wilson Hicks dagegen, von 1937 bis 1950 Bildredakteur bei *Life*, soll hingegen die Position vertreten haben, Fotografen seien durch das Machen der Fotos zu emotional berührt, um sie objektiv auszuwählen.⁸⁸⁸ Er schrieb 1952 über die Entstehung der Fotoessays im Allgemeinen:

883 Siehe ausführlich Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 21–24.

884 Beispielsweise spricht Mark Johnstone in Bezug auf den Essay „One Ride with Yankee Papa 13“ davon, Burrows habe entschieden, den Essay auf einen Flug zu konzentrieren, dabei war dies eine Entscheidung der Redaktion. Vgl. Johnstone 1984 – *The Photographs of Larry Burrows*, S. 98. Für genauere Informationen zu dem Essay siehe Kapitel II.3 in dieser Arbeit. Auch Liam Kennedy erwähnt in seiner detaillierteren Analyse den Einfluss und die Aufträge der Redaktion mit keinem Wort, sondern geht stets vom Fotografen als Akteur aus, bspw. „Burrows constructed a photo-essay that centered on this mission“: Kennedy 2011 – *A Compassionate Vision* (wie Anm. 28), S. 185.

885 Vgl. Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 21.

886 Dille 16.4.1965 – *Good Copters*.

887 Vgl. Kobre 1980 (wie Anm. 322), S. 207.

888 Vgl. Kobre 1980 (wie Anm. 322), S. 207.

1. Der Vietnamkrieg anhand von Larry Burrows' Fotografien

„An idea for a story grows out of reading the news diligently and letting the mind play on it in a commentorial, perhaps a critical, and certainly an imaginative way. [...] The procedure of turning an event or an idea into a picture story begins at *Life* with a writer. [...] Beneficial though it would be, the photographer cannot, because of the unusual demands of his work, expose himself over an extended period to the organized confusion of the office where plans, layouts and decisions are made, and the magazine is given its character. His enforced absence most of the time is counterbalanced by a highly refined and, happily, informal technique of communicating fine points and nuances orally and in writing.“⁸⁸⁹

Gerade diese Praxis der *Life*-Redaktion führte dazu, dass Fotografen wie W. Eugene Smith dagegen aufbegehrten. Smith gelang es, sich ein für *Life* außergewöhnliches Mitspracherecht an seinen Essays zu erkämpfen. Er unterschied zwischen Bildgeschichte und Fotoessay. Ersteres sah er als ein Produkt, das ein Redakteur zusammengepuzzelt hatte, zweiteres setzte für ihn die enge Mitarbeit eines Fotografen voraus.⁸⁹⁰ Auch die Gründer der Agentur *Magnum* wünschten sich Mitsprache: so wurde die Agentur gerade als Gegenpol zu *Life* gegründet,⁸⁹¹ was bereits selbst zum Gründungsmythos wurde und so das Bild des Fotojournalisten als Autor beförderte.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass der Einfluss der Fotografinnen und Fotografen auf das Endprodukt bei *Life* in der Regel sehr gering war. Nachdem sie den Film an die Redaktion ausgehändigt hatten, konnten sie über die Interpretation der Bilder nicht mehr mitbestimmen. Ein Redakteur suchte die Bilder aus, arrangierte und setzte sie zu einem kohärenten Essay zusammen. In einzelnen Fällen war es möglich, den *art director* durch ein Gespräch bei der Zusammenstellung der Sequenz und dem Layout zu beeinflussen, aber über das Endprodukt hatten Fotografinnen und Fotografen keine Kontrolle.⁸⁹²

Wie das Beispiel Burrows zeigt, war die Zusammenarbeit zwischen Fotograf und Redaktion nicht immer befriedigend für den Fotografen. Larry Burrows sei häufig nicht damit einverstanden gewesen, wie die Bilder gesetzt wurden oder habe bemängelt, dass zu wenige Bilder publiziert wurden:

„There were many occasions where he would run and rave and pace back and forth, because he was quite unhappy with the layouts. [...] He would sit down and write a letter of complaints to the editor or art director. And my mother would say ‚Why don't you leave it until tomorrow?‘ The next day it might get written again

889 Hicks 1973 (wie Anm. 316), S. 49, 50 und 54.

890 Vgl. Fulton 1988 – Changing Focus, S. 181.

891 Vgl. Boot 2004 – Introduction, S. 5 f.

892 Vgl. Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 23 f.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

but in a toned-down version, and by the third day it was ‚I wish we had a couple more pages.‘“⁸⁹³

Hierbei handelt es sich um einen bei *Life* offenbar üblichen Konflikt zwischen Redaktion und Fotografinnen und Fotografen. Maitland Edey beschreibt das Verhältnis zwischen Fotograf und Redakteur als spannungsreich, da ersterer mehr Wert auf das einzelne Foto und zweiterer auf das Endergebnis gelegt habe:

„This set up a great tension between editor and photographer—the one calming for better, more exciting, more „sequential“ and meaningful pictures, the other moaning that his best creations were being discarded or subjected to a constricting layout. In a sense, both were right: the layout of the pictures had become nearly as important as the pictures themselves.“⁸⁹⁴

Burrows zeigte sich jedoch auch mit der inhaltlichen Nutzung der Bilder nicht immer einverstanden, wie bei „The Delta“ beschrieben.⁸⁹⁵ Wie aus dem folgenden Telegramm deutlich wird, wurden die Fotografien teilweise auch anders eingesetzt, als abgesprochen. In diesem Beispiel wusste Burrows nicht, dass die Fotografien für einen Leitartikel eingesetzt werden würden:

„BURROWS WANTED MENTIONED THAT HE WOULD HAVE SHOT MORE ROLLS IF HE HAD KNOWN ABOUT THE LEDE: HE WAS LOOKING FOR EXPRESSION OF MEN IN COMBAT; BUT HOPES THE TAKE IS SUITABLE FOR LEDE US.“⁸⁹⁶

Insgesamt lässt sich demnach über die Zusammenarbeit zwischen der *Life*-Redaktion und Burrows feststellen: Burrows konnte verhältnismäßig frei für das Magazin arbeiten, er hatte keine festen Deadlines.⁸⁹⁷ Er konnte im Vorhinein gemeinsam mit dem Magazin die Geschichten planen und dementsprechend seine Objekte aussuchen, an einzelnen Reportagen arbeitete er bis zu acht Monaten. Da er als Experte für den Vietnamkrieg galt, konnte er die Themen auch selbst vorschlagen oder entscheiden, wie er Vorschläge am besten umsetzte. Milton Orshesky, Redakteur bei *Life*, sagte über seine Arbeitsweise:

„He saw not only in single pictures, but also how a set of single pictures could be developed logically into a story line. Before he took a single picture on the air war

893 Russel Burrows zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 388.

894 Edey 1971 – *The Photo Essay*, S. 55.

895 Russel Burrows zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 389.

896 Cable „To: Lang for Rowan, Newsfronts; Fm: Parker, Saigon,“ Oct. 10, 1966, o. S., zitiert nach Moeller 1989, S. 408.

897 Vgl. Wade 2011 – *I have rather been*, S. 4.

1. Der Vietnamkrieg anhand von Larry Burrows' Fotografien

story, he drew on paper every photograph he hoped to get, its composition, whether it was a vertical or a horizontal, and how, roughly, the 12 pages he had slotted to himself could be laid out. And during the month he spent shooting, he used those drawings as a kind of guide.“⁸⁹⁸

Tim Page, ein befreundeter Fotojournalist, der Burrows bei der Arbeit in Vietnam kennengelernt hat, gibt an, dass Burrows sich im Vorfeld genaue Vorstellungen davon machte, wie die späteren Aufnahmen werden sollten und seine Missionen so oft wiederholte, bis die Fotografien diesen entsprachen.⁸⁹⁹ Burrows arbeitete in der Praxis meistens allein und lieferte detaillierte und präzise Bildunterschriften, wie sie von den Redakteuren erwartet wurden. Er war bekannt dafür, dass er immer auf dem neuesten Stand der Technik war und diese perfekt beherrschte:⁹⁰⁰

„He was truly an expert [...] at the very delicate work of copying paintings für reproduction, a job magazine photographers dismiss as inglorious drudgery. But for Burrows the business of duplicating on film the exact shadings and color values of the original artists was appealing, and he learned a lot, too, from their painterly uses of composition, texture and light.“⁹⁰¹

Wie Susan D. Moeller in Interviews mit Russel Burrows, Carl Mydans und David Douglas Duncan klären konnte, hatten die Fotografen bei *Life*, im Gegensatz zu vielen Fotografen der Nachrichtendienste, nicht das Gefühl, ihre Bilder würden missbraucht, auch wenn sie mit der Umsetzung des Layouts oder der Auswahl nicht immer ganz zufrieden waren. Dennoch bleibt das Endergebnis, der Fotoessay, ein Produkt der Zusammenarbeit einiger Beteiligten, bei dem der Herausgeber die letzte Entscheidungsgewalt innehatte. Die Rhetorik der Zeitschrift legt sich somit über die Bildrhetorik des Fotografen. Das Ergebnis kann schwerlich voneinander getrennt werden und muss zusammengedacht werden, was bei der Mythologisierung des Fotografen häufig zu wenig beachtet wird.

Wie im bisherigen Verlauf deutlich wurde, kann die Beteiligung des Fotografen an den Essays und somit die Autorschaft an den einzelnen Essays unterschiedlich gewertet werden. Je nach Art des Auftrags und des Essays sowie der Absicht des Redakteurs wurde dem Fotografen mehr oder weniger Raum gegeben, wurde seine Arbeit vielleicht sogar in einer „Editors' Note“ gesondert herausgehoben. Am Beispiel von Burrows lassen sich bei *Life* verschiedene Darstellungsformen mit unterschiedlichen Konzepten von Autorschaft ausmachen:

898 Larry Burrows 1972 (wie Anm. 58), o. S.

899 Vgl. Page 2010 – Vietnam Through the Lens, S. 75.

900 Vgl. Wainwright 1986 (wie Anm. 300), S. 368.

901 Wainwright 1986 (wie Anm. 300), S. 368.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

1. Fotograf als Autor: Eher die Ausnahme bilden Fotoessays wie „Vietnam: A Degree of Disillusion“ bei dem Burrows nicht nur mit seinen Bildern, sondern auch in Textform zur Sprache kommt, was auch gesondert vermerkt wird: „Text and pictures by Larry Burrows“⁹⁰². Er hat nicht nur fotografiert, sondern auch den Text verfasst. Er tritt im Magazin als Autor des kompletten Essays auf. Der Text ist in Ich-Perspektive verfasst und unterstreicht somit die persönliche und subjektive Perspektive des Fotografen auf das Kriegsgeschehen. Dies verleiht seiner Rolle als Augenzeuge ein besonderes Gewicht und dem Essay eine subjektive Ausrichtung. Auf das Endprodukt hat der Fotograf jedoch keinen Einfluss, auch über die Auswahl und das Layout bestimmt weiterhin die Redaktion in New York.⁹⁰³
2. Fotoessay: Bei anderen Essays wird der Namen des Fotografen im Inhaltsverzeichnis vermerkt, ein weiterer Korrespondent tritt nicht als Autor auf. Der Essay besteht vor allem aus Bildern über mehrere Seiten mit wenig Text von teilweise nur einer halben Seite. Es wird der Eindruck vermittelt, der Essay setzt sich nur aus Material des Fotografen zusammen, kein Journalist hat ihn begleitet. Diese Form des Essays unterstreicht die persönliche Sicht des Fotografen auf das Geschehen und stärkt das öffentliche Bild als Persönlichkeit. Häufig wird er in der „Editors’ Note“ gesondert vorgestellt und Entstehungsdetails der Fotografien genannt, was seinen Fotografien wie im vorangegangenen Typus eine größere Authentizität verleiht, die von der Institution der Zeitschrift bekräftigt wird.⁹⁰⁴
3. Korrespondent und Fotografen treten zusammen auf: Deutlich häufiger ist der Fotoessay, bei dem sowohl ein Korrespondent, als auch ein Fotograf namentlich erwähnt werden: „Photographs by Larry Burrows [...] Report by Milton Orshesky“.⁹⁰⁵ Bei dieser Form des Fotoessays haben die Bilder eine eigenständige Narration, die durch einen anschließenden Text, der weitere Informationen bietet, vertieft wird. Die Bildgeschichte nimmt hier immer noch mehr Raum ein als der Text. Ein separater Textteil, nur mit wenigen

902 Burrows 19.9.1969 – Vietnam, S. 67.

903 Dass diese Kombination bei Burrows nur einmal vorkam, mag auch damit zusammen hängen, dass dieser sich selber nicht als Texter sah. Seine Talente lagen in anderen Gebieten wie sein Sohn in einem Gespräch am 26.9.2013 angab. David Douglas Duncan tritt häufiger auch als Autor in seinen Essays auf. Siehe Duncan 23.2.1968 – Khe Sanh; Duncan 27.10.1967 – Inside the Cone of Fire. Auch von Catherine Leroy gibt es solche Essays Leroy 14.5.1968 – This is that war; Leroy 16.2.1968 – A Tense Interlude.

904 Beispielhaft sind hier für Burrows zu nennen: Dille 16.4.1965 – Good Copters; Burrows 25.1.1963 – We Wade Deeper into Jungle War.

905 *Life*, 54, Heft 4, 25.1.1963, S. 5.

1. Der Vietnamkrieg anhand von Larry Burrows' Fotografien

Bildern ausgestattet, folgt im Anschluss. Fotograf und Korrespondent waren zum Sammeln des Materials gemeinsam auf Recherche vor Ort.⁹⁰⁶ Beide treten für einen Teil des Essays als Autoren auf. Die verstärkte Nutzung dieser kombinierten Essays war eine Reaktion Hunts auf die oberflächliche Berichterstattung des Fernsehens und die zunehmende Tendenz in den Medien, Bilder als reine Illustration zu nutzen.⁹⁰⁷ Von dieser Form des Fotoessays gibt es auch Beispiele, bei denen mehrere Fotografen die Bilder geliefert haben. Hier tauchen in Kombination mit Burrows Co Rentmeester und Tim Page auf, die beide für *Life* mehrfach in Vietnam gearbeitet haben.⁹⁰⁸ Wie Russel Burrows angibt, bevorzugte es Larry Burrows, allein zu arbeiten und nicht zusammen mit einem Korrespondenten. Als Grund vermutet er: „there would be too many words that might take up space that might be occupied by pictures.“⁹⁰⁹

4. *Bebildeter Feature*: Die wenigste Beteiligung des Fotografen lässt sich bei *Features* feststellen, bei denen lediglich der Text bebildert wird. Autor und Text stehen im Vordergrund, werden größer angekündigt, ein Fotograf wird nicht erwähnt. Bilder und Text nehmen hier ungefähr gleich viel Raum ein und dienen der Untermauerung des Textes. Hierbei sind oft Bilder verschiedener Fotografen kombiniert, die dann lediglich im Abbildungsverzeichnis erwähnt werden. Das sind die Essays, bei denen dem Fotografen am wenigsten Beteiligung zugesprochen werden kann und bei denen eine eigenständige Narration der Fotografien keine Rolle spielt.⁹¹⁰

Wie die Analyse ergeben hat, ist es unmöglich im Nachhinein den Stil des Fotografen von dem des Magazins zu trennen, denn beides bedingt sich und ist untrennbar miteinander verknüpft. Burrows hat die Fotos immer für die Redaktion gemacht und diese hat mit seinem Material gearbeitet. Viele Entscheidungen oder Vorgaben wurden von Redakteuren im Vorhinein getroffen und mussten von Burrows mit einem gewissen Gestaltungsspielraum umgesetzt werden. So traf zum Beispiel die Redaktion die Entscheidung für farbige Fotografien im Essay „We Wade Deeper into Jungle War“.⁹¹¹ Dennoch kann man sagen, dass er

906 Siehe bspw. Flaherty 9.9.1966 – The Air War.

907 Vgl. zu Hunts Veränderungen Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 262.

908 Rowan 17.5.1968 – Stormy Thrust toward the Talk; Parker 28.10.1966 – Marines Blunt Invasion.

909 Russel Burrows zitiert nach: Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 356.

910 Beispielfähig wäre ein Text von Clark Clifford mit Bildern von Burrows, Rentmeester zu nennen Clifford, Clark: Set a Date in Vietnam. Stick to It. Get Out, in: *Life*, 68 (19), 22.5.1970, S. 34–38.

911 Es ist demnach bei der Beurteilung der Fotos im Nachhinein Vorsicht geboten. Mark Johnstone spricht in seiner Analyse davon, Burrows habe die Farbe für seinen Fotografien gewählt, nicht weil sie die Aura der Modernität habe, sondern weil sie

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

seinen Gestaltungsspielraum breit ausgenutzt, eigene Ideen eingebracht und umgesetzt hat. So hat er auch entschieden, die Fotografien für „One Ride With Yankee Papa 13“ in Schwarz-Weiß zu machen. Auch kann man seine Vorliebe für Rückenfiguren zur Bildeinführung als erkennbares Stilmittel ausmachen, gleichzeitig hat jedoch die Redaktion diese Fotos ausgewählt und im Essay platziert. Da „A Compassionate Vision“⁹¹² aus Fotos zusammengestellt ist, die er selber für einen Vortrag ausgewählt hatte, entspricht dies wohl ungefilterter seinem Geschmack.

Authentizität

Dass Authentizität eine große Rolle für *Life*-Fotografen gespielt hat, verdeutlicht eine Notiz von Dick Wilcox an Wilson Hicks zu Aufnahmen, die dieser während des Zweiten Weltkriegs im Pazifik gemacht hat:

„All of them were taken under the most trying conditions, some as well lay in the surf pinned before a pillbox, all of them under the heaviest fire. They may be fragmentary but they are more authentic of Pacific warfare than I have ever seen before. Everyone in the force agrees with that.“⁹¹³

Dieser kurze Ausschnitt zeigt, dass Nähe zum Geschehen bereits während dem Zweiten Weltkrieg als ultimatives Kriterium für die Authentizität von Kriegsfotografien angesehen wurde. Gleichzeitig verdeutlicht es die Bedeutung von Authentizität für die Anerkennung von Kriegsfotografien, da der einführende Text für die Bildbeschriftungen nur sehr kurz ist, die Authentizität der Aufnahmen aber nochmal besonders betont wird, ebenso wie die Gefahr, unter der sie erstellt wurden. Es verdeutlicht ebenso, dass Authentizität und Nähe bereits während des Zweiten Weltkriegs Teil des Diskurses waren, und nicht erst später durch die verstärkte Rezeption von Robert Capa.⁹¹⁴ Eine Durchsicht der veröffentlichten

Schönheit und Schrecken besser zeigen könnte. Die Analyse hat gezeigt, die Redaktion entschied sich für die Farbe aus Gründen der Modernität. Siehe Johnstone 1984 – *The Photographs of Larry Burrows*, S. 101.

912 Siehe genauer zu diesem Essay Kapitel III.2 „Larry Burrows – Der mitfühlenden ‚Bilderkrieger‘“.

913 „From Dick Wilcox to Wilson Hicks“: „Captions on Strock’s Engebi Island“, Februar 1944, Archiv-Nr. 14387, *Time Inc. Archives*, S. 1, <<http://life.time.com/history/world-war-ii-rare-and-classic-photos-from-eniwetok-atoll/?xid=newsletter-life-weekly#7>> (19.2.2014).

914 Siehe zur Augenzeugenschaft und Robert Capa genauer Kapitel I.6 zu „Schlaglichter auf die Geschichte der euroamerikanischen Kriegsdarstellung“ in dieser Arbeit.

1. Der Vietnamkrieg anhand von Larry Burrows' Fotografien

Aufnahmen von Dick Wilcox zeigt, dass es sich einerseits um Aufnahmen handelt, die viele Tote (sowohl einen US-Soldaten wie japanische) zeigen andererseits Soldaten im Kampf und in Bewegung. Aufgenommen wurden die Fotografien immer wieder aus der Mitte der Soldaten. Eine aktive Teilnahme am Krieg oder eine Zeugenschaft unter den Soldaten ist demnach auch ein Kriterium für Authentizität oder wird zumindest in diesem Kontext so wahrgenommen.

Wie die Analysen gezeigt haben, wird ein großer Teil der authentischen Wirkung der Fotografien durch die Inszenierung der Fotografen im Magazin angestrebt, die ihre Augenzeugenschaft durch die Institution der Zeitschrift beglaubigt. Das Magazin stellt den Fotografen vor, berichtet über das Entstehen von Bildern und beteuert den Wagemut. Zur Darstellung eines Kriegsfotografen gehört es obligatorisch dazu, seinen Wagemut zu betonen, wie Vettel-Becker herausstellt:

„[...] typical of the narratives describing combat photographers, whose first priority is invariably said to be to shoot the most intense images of combat, no matter the risk to their own safety.“⁹¹⁵

Insbesondere für *Life* ist die Nähe zum Geschehen wichtig. Ein Konstruktionsprinzip für die Essays ist die Begleitung einer Person in verschiedenen Situationen und Momenten. Viele der Fotografien entstanden, während Burrows eine Einheit für längere Zeit begleitete. Er wurde hierbei zu einem Teil der Einheit und identifizierte sich mit den Soldaten. Dies verdeutlichte *Life* insbesondere im Essay „One Ride with Yankee Papa 13“ anhand der Berichterstattung in direkter Rede und der subjektiven Erzählperspektive. Professionelle Distanz weicht teilweise Kameradschaft und dem Gemeinschaftsgefühl. Die Analysen haben aber auch gezeigt, dass nur eine Nähe zur „richtigen“ Seite als Kennzeichen von Authentizität dienen kann. Stand Catherine Leroy mit ihren Fotografien aus Nordvietnam tendenziell unter dem Verdacht, Propaganda für den Feind zu machen, konnte auch der Stil der Fotografien nicht mehr zur Glaubwürdigkeit beisteuern. Begleitete Burrows jedoch US-Amerikanische Soldaten dann lässt sich auch die Nähe als besonders authentisch ausweisen.

Es konnte nachgewiesen werden, dass mit einer Authentizitätsrhetorik gearbeitet wurde. Neben der Rhetorik des „natürlichen Blicks“ und der Mimesis lassen sich thematische Strategien aufzeigen. Für Kampfszenen lässt sich diese Rhetorik am dynamischen Bildaufbau, einer teilweise willkürlichen und auf jeden Fall angeschnittenen Perspektive ausmachen. Auch die Rahmung durch ein Gefährt oder Flugobjekt trägt dazu bei, den Entstehungskontext zu vergegen-

915 Vettel-Becker 2005 (wie Anm. 225), S. 36.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

wärtigen und somit nachvollziehbar zu machen. Es konnte am Beispiel Burrows' aufgezeigt werden, dass gerade durch eine Subjektivierung der Perspektive versucht wurde, größere Authentizität und Dramatik zu erreichen. In der Darstellung der Konsequenzen anhand von Affekten und Gebärden wird stärker auf die Adaption christlicher Bildmuster und Pathosformeln gesetzt. Diese sind den euroamerikanischen Betrachtenden als Darstellungsmuster des Leids bekannt und somit eingänglicher und leichter verständlich. Auch dies kann zu größerer Glaubwürdigkeit führen, insbesondere zu einem Zeitpunkt, bevor Fotografen wie Sebastião Salgado (*1944) diese Rhetorik auf die Spitze trieben. Die christliche Bildrhetorik unterstreicht vielmehr die Zeugenschaft der Fotografierten und macht somit auch die Fotografien als Zeugnisse des Krieges glaubhafter. Bernd Hüppauf stellte in seiner Kulturgeschichte des Krieges fest, dass in den Medien gerne zeitgenössische Sprache mit älterer Metaphorik verbunden werde.⁹¹⁶ Anhand von Burrows' Fotografien lässt sich bestätigen, dass durch die Verwendung von Pathosformeln und tradierten Bildmustern bei einer größeren Authentizität erreicht wird, da sich die bekannte und vielfach berührende Bildformel in Form eines Wiedererkennungseffektes mit dem Index der Fotografie und dem „Es ist so gewesen“⁹¹⁷ verbindet.⁹¹⁸

Inwiefern nun Gewalt und deren Konsequenzen in Form von gezeichneten Körpern, emotionaler Ergriffenheit oder Trauer in der Fotografie des Vietnamkrieges als besonders authentisch wahrgenommen werden, oder nur in der Annahme eines impliziten Betrachters liegen, müsste im Einzelnen überprüft werden. Die Glaubwürdigkeit der Fotografie wird jedoch gesteigert durch die Nähe des Fotografen und der Fotografierten zum versehrten Körper. Die Kriegsfotografin und der Kriegsfotograf stehen selber mit ihrem Leben für die authentische Aufnahme ein. Zahlreiche Fotografinnen und Fotografen, die während der Arbeit ums Leben kamen, stehen heute selber als „Blutzeugen“ für ihre Fotografien.⁹¹⁹

916 Vgl. Hüppauf 2013 (wie Anm. 101), S. 382.

917 Barthes 2008 (wie Anm. 233), S. 89.

918 Ikonographische Bildmuster sollen an dieser Stelle nicht auf eine Verstärkung einer vermeintlich authentischen Wirkung reduziert werden, dies kann nur ein Effekt ihrer Verwendung sein. Siehe zur Ikonographie bspw. Fleckner, Warnke et al. (Hg.) 2008 – Handbuch der politischen Ikonographie.

919 Werckmeister verweist bspw. auf Robert Capa: Werckmeister 2005 (wie Anm. 111), S. 34. Zu nennen sind an dieser Stelle aber auch Anja Niedringhaus, Tim Hetherington und zahlreiche andere.

1. Der Vietnamkrieg anhand von Larry Burrows' Fotografien

Fotografischer Stil

Die stilistische Darstellung der hier vorgestellten Fotografen und der Fotografin sind sehr unterschiedlich. Griffiths' schwarz-weiße Fotografien orientierten sich an den dokumentarischen Traditionen der *street photography* und dem „entscheidenden Augenblick“. Die von Catherine Leroy diskutierten Fotografien weisen eine deutliche Richtungsänderung auf. So setzte sie sich in dem Essay „This is that war“ von klaren, an der Malerei orientierten Kompositionen ab. Die gewählten Ausschnitte wirken vielmehr beliebig und zufällig. Das Foto der Mutter mit dem Kind weist eine deutliche Unschärfe auf, die zwar in dramatischen *action-shots* Traditionen in der Kriegsfotografie haben, aber nicht für die Darstellung ziviler Opfer üblich waren. Hiermit griff Leroy experimentierfreudige Praktiken der zeitgenössischen Fotografie, der *new street photography*, Robert Frank und den *new documents* auf, und überführt sie in die Kriegsfotografie.

Larry Burrows arbeitete über die Jahre in Vietnam mit verschiedenen stilistischen Tendenzen. Er sagte aus, der Krieg fasziniere ihn:

„Be it exotic meetings with Madame Nhu, [...] or sleeping on a stretcher on a Vietnamese patrol or sharing a sock of rice with the Special Forces, this strange war fascinates me. My deepest wish is to be around to photograph both South and North Vietnam in peaceful times.“⁹²⁰

Obwohl es sich bei diesem Zitat um gezielte Werbung des *Life*-Magazins in der „Editors' Note“ handelt, zeichnet sich diese Faszination auch in den Bildern ab. Er weckte damit, insbesondere in der leuchtenden Farbigkeit, bei den Lesenden eine Faszination für den Krieg und das Andere, wie aus den zahlreichen Leserbriefen hervorgeht. Seine Umsetzung war sehr malerisch. Er arbeitete mit kräftigen und strahlenden Farben und steuerte so die Emotionen mit. Er stellte den Sumpf heraus, indem er den lehmig-schlammigen Untergrund betont und zeigte, wie die Soldaten schier darin versinken. Burrows hob die Farben des vietnamesischen Urwalds – Grün und Braun – hervor und schaffte so einen gewissen Gleichklang der Farben, den er immer wieder durch farbige Akzente, vornehmlich rot, aufbrach.

Seine Napalm-Bilder brennen vor roter Farbe. Die Luftkriegsbilder zeigen die Unübersichtlichkeit und das Strahlen der Raketen im Kontrast zur dunklen Nacht, was eine sehr ästhetische Wahrnehmung von Krieg ermöglicht: Dunkelheit und strahlende Geschosse. Seine Farben setzen Akzente und betonen. Je nachdem, um welche Aussage es ihm geht, nutzt er die Farben unterschiedlich.

920 Hunt 9.9.1966 – Editors' Note.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

Gerade in den Essays, wo Pathos und Emotionen einer Hauptfigur besonders betont wurden, arbeitete er mit Schwarz-Weiß, was die Emotionen stärker unterstreicht.

Die Farbigkeit seiner Bilder stellt einen Bruch mit diesen Traditionen dar. Kriegsbilder waren bis dahin vielfach in Schwarz-Weiß veröffentlicht worden. So gilt für die allgemeine Sichtweise von Farbaufnahmen in der Zeit, dass die Farbe die Wahrnehmung eher behindere, auch obwohl sie stärker der eigenen Wahrnehmung entspreche. Schwarz-Weiß galt als seriöser und war besonders mit der Nachrichtenvermittlung verknüpft, so dass man den Fotografen ein größeres handwerkliches Geschick zusprach. Farbigkeit war mit Werbung und künstlerischer Fotografie verknüpft und somit vielmehr mit Fantasie und Selbstausdruck verbunden.⁹²¹

Als charakteristisch für seine Fotografien wurde die Rückenfigur herausgearbeitet. Auch die Rahmung der Fotografien, beispielsweise durch eine Hubschraubertür oder ein Flugzeugcockpit, ist ein häufig gewähltes Stilmittel bei Burrows, wodurch er die Perspektive des Fotografen auf den Krieg im Bild verdeutlichte. Dies ist einerseits ein Rückgriff auf eine von Capa gewählte Perspektive, doch sind auch diese fotografischen Praktiken als Adaption zeitgenössischer Fotografietendenzen zu verstehen. Wie analysiert wurde, knüpft diese journalistische Praxis einerseits an eine Strömung des *new journalism* an und gleichzeitig an Fotografien der *new street photography*. Typisch für seinen Stil ist die Verschiebung der fotografierten Hauptfigur aus dem Zentrum der Fotografie. Hierin macht sich eine subjektivere Gestaltung der Komposition gegenüber dem „entscheidenden Augenblick“ fest. Er fasste beispielsweise in der Fotografie toter Vietnamesen in „We wade deeper into Jungle War“ den US-Soldaten im Vordergrund sehr nah und scharf ins Bild, jedoch angeschnitten am Bildrand. Dieses gestalterische Prinzip wendete er häufig in seinen Fotografien an. Beispielhaft wäre auch eine Fotografie zu nennen, die nicht in *Life* veröffentlicht wurde. Sie wurde 2002 in einem Fotobuch zu seinen Vietnam-Bildern veröffentlicht. Sie zeigt eine schwer verletzte Frau auf einer Trage liegend. Dahinter kniet ein vietnamesischer Soldat, der den Blick zur Seite wendet. Weiter hinten laufen zwei zivile Vietnamesen, eine schwer beladene Frau und eine weitere Person mit Hut von links nach rechts vorbei. Links im Vordergrund sind groß die Beine eines Soldaten von hinten, und die Füße eines weiteren zu sehen. An der rechten unteren Seite ragt eine Kamera ins Bild. Der Himmel im Hintergrund wird durch dunkle Rauchwolken einer Explosion dominiert. Das Foto wirkt charakteristisch für Burrows' Stil wie ein Schnappschuss. Es zeigt eine wie zufällige Perspektive, bei der eine Rückenfigur im Vordergrund scharf dargestellt wird, und die zentra-

921 Vgl. Warner Marien 2010, S. 422

1. Der Vietnamkrieg anhand von Larry Burrows' Fotografien

len Figuren leicht aus der Mitte verschoben sind. Die strahlende Farbigkeit betont die blutige Verletzung der Frau. Der Verweis auf die subjektive Perspektive des Fotografen wird durch die mit ins Bild gefasste Kamera, in Anlehnung an Friedlander, deutlich.

Dies wird besonders deutlich im Gegensatz zu einer Fotografie, die Griffiths von der gleichen Situation 1969 in Cholon machte. Griffiths holte die Szene näher heran und sparte so die beiden Soldaten links aus. Seine Komposition ist durch drei zentrale Senkrechten durch den Soldaten und die Zivilisten im Hintergrund gestaltet, sowie eine horizontale Linie durch die Straßenführung. Bei Griffiths wirkt die Szene wie ein Innehalten, während sie bei Burrows belebter und dynamischer ist. Bei Griffiths ist die Frau im Hintergrund in dem Moment gezeigt, indem sie zur Kamera blickt. Sämtliche Gesichtsausdrücke sind durch die Fokussierung besser zu erkennen. Die Szene wirkt bei Burrows insgesamt zufälliger und lebhafter und knüpft damit an Capas Kriegsfotografien und die Authentizitätsrhetorik der Kriegsfotografie an. Sie ermöglicht den Betrachtenden so stärker das Gefühl, als Beteiligte herantreten zu können und teilzuhaben. Bei Griffiths wirkt das Geschehen artifizieller und stärker durch die Nahsicht und größere Delokalisierung enthoben.⁹²²

Dass es sich bei Burrows um bewusste Entscheidungen für die Komposition handelt, verdeutlicht eine Aussage von William Prochnau über dessen Arbeitsweise:

„Burrows was such a perfectionist he might shoot six rolls to get one photo just right, carrying so much film into the field the canisters bulged out of the top of his socks.“⁹²³

Reinhold Viehoff und Kathrin Fahlenbrach konstatieren für das Ende der 1960er-Jahre veränderte Standards der Repräsentationsästhetik und -ethik. Durch die Form der Live-Übertragung im Fernsehen verändern sich die Partizipation des Publikums und die Erwartung an die Form der Wirklichkeitswiedergabe in der Dokumentation. Es gehe nicht mehr um Belehrung und Führung des Betrachters, sondern vielmehr um das subjektive Erleben, um empathische und emotionale Erfahrungen. Zusammen mit den medial inszenierten Protestbewegungen, Tabubrüchen, Schockinszenierungen, der Happening- und Fluxuskultur veränderte sich eine vormals starrere Repräsentationskultur. Die ästhetischen Grenzen wür-

922 Vgl. zu dieser Bildrhetorik auch die Analyse von W. Eugene Smiths Fotografien Sachsse 2003 – Polemoskop und Martial Arts, S. 268.

923 Prochnau, William W.: *Once Upon a Distant War*. David Halberstam, Neil Sheehan, Peter Arnett–Young War Correspondents and Their Early Vietnam Battles. New York 1995, S. 248.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

den erweitert. Historische Ereignisse würden personalisiert und somit emotionalisiert.⁹²⁴ Der Vietnamkrieg hatte für die US-Amerikaner eine ganz neue Präsenz an der Heimatfront, er wird auch als „Living-Room War“ bezeichnet.⁹²⁵ Für die Bildmagazine, die in Konkurrenz zum Fernsehen standen, wurde es wichtig, alternative Strategien zu entwickeln, um sich weiterhin auf dem Markt zu behaupten. Der Stil Burrows' ist in dieser Tendenz zu verorten. Nähe zum Film ist in Burrows' Fotografien durch die Kameraeinstellungen wie die „Amerikanische Einstellung“, einen offenen Bildraum und die Rückenfigur festzustellen.

Somit passte Burrows seinen Stil den unterschiedlichen Essays und Themen an. Die Fotografien der vietnamesischen Kinder und der Zivilbevölkerung in „Vietnam: ‚A Degree of Disillusion‘“ hielt er stärker im Sinne des „entscheidenden Augenblicks“ fest. Dies lässt erkennen, dass es nicht nur eine unterschiedliche Rhetorik für verschiedene Themen im Fotojournalismus gab, sondern dass auch die Glaubhaftigkeit der Fotografien mit den unterschiedlichen Themen differiert.

Larry Burrows hat christliche Ikonographie und Pathosformeln mit zeitgenössischer fotografischer Praxis wie Farbigkeit und dynamischem Bildaufbau verbunden. Die Nutzung von Bildmustern dient in diesem Fall einerseits der Rechtfertigung verstärkter Kriegeinsätze, aber andererseits auch der Zugänglichkeit und Verständlichkeit für die Betrachtenden. Das Anknüpfen an bekannte Motive und Sehgewohnheiten macht die Aufnahmen außerdem glaubhafter. Im Vergleich zur Fotografie des Zweiten Weltkriegs wirken die Fotografien insgesamt dynamischer komponiert. Bernd Hüppauf stellt heraus, dass

„[...] anders als Bilder der reinen Fiktion, haben Kriegsbilder Folgen für die Konstruktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit. Als der Krieg so komplex wurde, dass er nicht mehr visualisiert werden konnte, dienten einzelne Zeichen und Symbole dazu, ihn in der Vorstellung präsent zu machen.“⁹²⁶

In den Fotoessay mit Fotografien von Larry Burrows dienen Pathosformel als Symbol für das Leid und die Gewalt des Krieges.

924 Vgl. Viehoff, Fahlenbrach 2003 – Ikonen der Medienkultur, S. 45.

925 Siehe Arlen 1997 (wie Anm. 3). Die visuelle Präsenz thematisierte auch Martha Rosler in ihren Arbeiten „Der Krieg kommt ins Haus: Schöner Wohnen“. Für eine Abbildung siehe Weibel, M_ARS 2003, S. 390 f.

926 Hüppauf 2015 (wie Anm. 67), S. 187.

1. Der Vietnamkrieg anhand von Larry Burrows' Fotografien

Das Kriegsbild in *Life*

Bei der Betrachtung der Bilder fällt auf, dass die erzeugten Bilder des Vietnamkriegs in den meisten Fällen eine sehr ästhetische Form von Krieg zeigen. Zwar wurden einige Schattenseiten herausgestellt, wie die psychische Belastung für die US-amerikanischen Soldaten, die Kinder, die aus der Familie gerissen wurden, Verwundete und Tote. Aber es ist doch offensichtlich, dass in den Aufnahmen von Burrows Gewalt und Konsequenzen stark voneinander getrennt wurden. Es gab entweder das eine oder das andere, die Berichterstattung blieb anekdotenhaft. Es wurde nicht der Akt der Gewalt selbst gezeigt. Gleichzeitig zeigten die Fotografien den Radius auf, den Reporterinnen und Reporter in Vietnam in der Regel abdeckten. Sie begleiteten US-amerikanische und südvietnamesische Truppen, zeigten Zivilbevölkerung und tote Soldaten der VV und Gefangene. Eine offene Konfrontation wurde, außer in der Fotografie von Edward T. Adams, nicht sichtbar. Mit seinen Luftkriegsbildern eröffnete Burrows neue technische Möglichkeiten und eine neue, ästhetisierende Perspektive auf Krieg, die die USA im Golfkrieg mit den Aufnahmen aus Drohnen noch weiter auf die Spitze trieben.⁹²⁷

Das Bild des Vietnamkriegs, das in *Life* mit Burrows' Bildern gezeichnet wurde, zeigte nur einen Bruchteil dessen, was der Krieg beinhaltet und bedeutete. Zunächst wurde der Krieg aus der Distanz beobachtet und als Anderes konstruiert. Die Perspektive war stark ideologisch eingefärbt und reduzierte den Feind und vielmals sämtliche dargestellten Vietnamesen mithilfe von Stereotypen. Anschließend wechselte die dargestellte Perspektive zu der von US-amerikanischen Soldaten. Die Fotoessays setzten sich intensiv mit den US-amerikanischen Soldaten auseinander und zeigten sie in unterschiedlichen Zusammenhängen und Kampfsituationen. Doch wurden insbesondere in *Life* lange Zeit viele Dimensionen des Krieges ausgeblendet.⁹²⁸ Kaum ein Reporter beschäftigte sich mit der vietnamesischen Kultur und den Konsequenzen für die vietnamesische Bevölkerung. Auch wurde die Bombardierung der Landschaft mit Chemikalien nur ganz am Rande thematisiert.⁹²⁹ Somit ist die Darstellung in *Life* über lange Zeit als US-amerikanische Kriegspropaganda zu bezeichnen.

927 Vgl. zum Golfkrieg Frohne 2006 – Media Wars.

928 Als Ausnahmen für diese Darstellungsmuster und auch für grausamere Darstellungen in *Life* sind insbesondere verschiedene Essays zu benennen: Leroy 16.2.1968 – A Tense Interlude; Lockwood 7.4.1967 – North Vietnam Under Siege; o. A. 9.2.1968 – The Six-Hour War. Alle diese Essays werden jedoch in der Umbruchzeit 1967 und 1968 publiziert.

929 Konsequenzen dieser Bombardierung zeigt Griffith später in seinem Fotobuch auf Griffiths 2003 (wie Anm. 22).

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

Nach dem Umbruch 1968 änderte sich dies langsam, doch wird insbesondere im Vergleich mit Griffiths' Fotografien deutlich, wie oberflächlich der Blick auf den Vietnamkrieg dargestellt wurde. Anhand von Burrows' Fotografien konnte man beobachten, wie sich die Wahrnehmung des Vietnamkriegs in der euroamerikanischen Öffentlichkeit veränderte und damit auch das Bild der Vietnamesen selbst. Erst in den letzten vorgestellten Essays wurden Vietnamesinnen und Vietnamesen als Individuen in den Vordergrund gestellt, auch wenn erneut koloniale Stereotype bedient wurden, und in der Soldatendarstellung wurden heroische Bildmuster aufgegriffen. Es ist dennoch ein Zeichen dafür, dass sich Kriegs- und Menschenbild in der Öffentlichkeit verändert hatten.

Es dauerte lange, bis die Redakteure zu Hause zu den gleichen Ansichten kamen wie die Journalisten vor Ort. Wie Susan D. Moeller beschreibt, fällt dies im Vergleich der Bildmagazine *Life* und *Look* zu Nachrichtendiensten und Zeitungen wie *Time* und *Newsweek* auf, denn die Magazine waren stärker an die Bilder gebunden. Es war im Gegensatz zu Texten nicht möglich, in einem Fotoessay das genaue Gegenteil von dem zu behaupten, was die Bilder zeigten. So änderte der Redakteur Otto Fuerbringer in zwei Artikeln vom 20. September 1963 den Wortlaut der Journalisten in das Gegenteil.⁹³⁰ Aber gerade subversive Bilder blieben in der Redaktion oder wurden erst später veröffentlicht.⁹³¹ Moeller arbeitet ebenso heraus, dass es bei *Life* und *Look* die Tendenz gab, die stärksten Bilder zu zeigen und die Aussage der Fotoessays dann durch zahlreiche andere Artikel wieder zu relativieren. Gleichzeitig bleibt die Aussage eines Fotoessays immer das Produkt der Entscheidungen der Redakteure.⁹³² An dieser Stelle sollte auch noch mal betont werden, dass *Life* seine Artikel in erster Linie mit Bildern von eigenen Mitarbeitern bestückte.

Im Vergleich zu anderen US-amerikanischen Magazinen wie *Times* oder *Newsweek*, druckte *Life* nicht Bilder von allen Ereignissen mit Nachrichtenwert weltweit, sondern konzentrierte sich auf interpretierende Reportagen. Somit konnte bei der Auswahl der Bilder viel mehr Wert auf die Ästhetik der Bilder gelegt werden, genauso wie auf die persönliche Sicht eines Fotografen auf das Geschehen. Deshalb legten sie auch großen Wert darauf, die Augenzeugenschaft ihrer Fotografen und Korrespondenten noch einmal zu betonen und ihnen damit zugleich einen gewissen Kultstatus zu verleihen. Insbesondere bei den Kriegs fotografen wird das Engagement, der Mut und der Ideenreichtum betont, der von

930 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 388.

931 Susan D. Moeller verweist in diesem Zusammenhang auf ein Bild von Dick Chappelle, das ähnlich dem von Eddie Adams eine Hinrichtung zeigt, das aber nur in einem Periodikum erschien.

932 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 388.

1. Der Vietnamkrieg anhand von Larry Burrows' Fotografien

Nöten war, um solch spektakuläre Bilder entstehen zu lassen. Die Praxis, den Namen des Fotografen bereits im Inhaltsverzeichnis anzukündigen, ist in der Zeit nicht allgemein üblich. Es zeigt ein gesteigertes Interesse an der subjektiven Wahrnehmung des Fotografen und des persönlichen Stils. *Life* band die Lesenden in die Kriegserlebnisse ein, wie dies insbesondere an „One Ride with Yankee Papa“ herausgearbeitet wurde. Der Fotograf war im Geschehen und Teil davon, mehr als nah dran. Der ganze Essay wurde als visuelle Erfahrung gestaltet,⁹³³ die dann neben dem Betrachten der farbigen Werbung für Alltagsgegenstände gemacht werden konnte.

Der *Stern*, das deutsche Bildmagazin, führt allgemein – bis auf wenige Ausnahmen – keine Fotografen im Inhaltsverzeichnis auf. Allerdings nimmt im Stern der Fotoessay, bei dem die Bilder die narrative Struktur bestimmen, auch nur einen kleinen Teil ein.

933 Siehe zur Einbindung der Lesenden in *Life* auch Kozol 1994 (wie Anm. 65).

2. Larry Burrows – Der mitfühlende „Bilderkrieger“⁹³⁴

Mit der Kriegsfotografie entstand auch der Mythos des Kriegsreporters. Wie in ihren Berichten selber häufig der Kampf dargestellt ist, wird auch in der Darstellung über Kriegskorrespondenten der Krieg und deren Wagemut betont.⁹³⁵ Im Folgenden wird anhand der Darstellung in *Life* und einiger zentraler Fotobücher, Journalismuspreise und einer zunehmenden Musealisierung die Rezeption von Burrows' Fotografien und die Darstellung seiner Person als Kriegsphotograf herausgearbeitet, um anhand dessen auch Schlüsse über das Bild des Vietnamkriegs im Diskurs des Krieges ziehen zu können.

Fotoessay Larry Burrows (Fotograf): „Vietnam: A Compassionate Vision“ (*Life*, 26.2.1971)

Kurz nach Burrows' Tod veröffentlichte *Life* eine „Editor's Note“, in der sie ihre Leserschaft über diesen informierte. Das Magazin ehrte seinen Fotografen und langjährigen Mitarbeiter, der bei der Arbeit ums Leben kam. Burrows wird als mutiger Fotograf beschrieben, der kein Risiko scheute und mit Leib und Seele bei der Sache war:

„We kept thinking up other, safer stories for him to do, but he would do them and go back to the war. As he said, the war was his story, and he would see it through. His dream was to stay until he could photograph a Vietnam at peace.“⁹³⁶

Er wird als „concerned“ und „compassionate“ beschrieben. Mit der von Lewis Hine inspirierten Phrase „concerned photographer“ hatte Cornell Capa eine Ausstellung von sechs Fotografen organisiert, die als Leitbild der Kriegsfotografie und des Fotojournalismus bezeichnet werden kann.⁹³⁷ Durch die Verbindung mit diesen Begriffen wird er in Traditionen der sozialdokumentarischen und humanistischen Fotografie eingeordnet. Außerdem wird hier bereits ein wagemutiger Mythos um Burrows angedeutet:

934 Kamber u. Grimm 2013 (wie Anm. 154).

935 Vgl. Klein 2011 (wie Anm. 4), S. 54.

936 Graves, Ralph: Editors' Note. Larry Burrows, Photographer, in: *Life*, 70 (6), 19.2.1971, S. 3.

937 Cornell Capa (Hg.): *The Concerned Photographer*. 2. Bde. New York 1968.

2. Larry Burrows – Der mitfühlende „Bilderkrieger“

„He had been through so much, always coming out of magically unscathed, that a myth of invulnerability grew up about him. Friends came to believe he was protected by some invisible armor.“⁹³⁸

Der sechs Doppelseiten lange Essay „Vietnam: A Compassionate Vision“ bildet nur Fotografien ab, die während des Vietnamkriegs entstanden, obwohl Burrows für das *Life*-Magazin insgesamt sehr viel mehr Ereignisse und Stätten des Weltkulturerbes fotografierte (Abb.-Link 28). Er ist nach den verschiedenen Phasen des Vietnamkriegs strukturiert. Die erste Doppelseite zeigt neben einem kleineren Porträt von Burrows – bewaffnet mit mehreren Kameras – eine größere Fotografie aus dem Essay „We Wade Deeper into Jungle War“. Es folgt eine Doppelseite mit fünf Fotografien aus „One Ride with Yankee Papa 13“. Der kurze Text fasst die Situation nochmal für die Lesenden zusammen. Die folgende Doppelseite zeigt Fotografien der *Operation Prairie*, davon 3 Soldatenfotografien, die nicht im Essay publiziert worden waren, inklusive der folgenden Doppelseite, die als *double truck* die später stark rezipierte Fotografie „Reaching Out“ zeigt. Insbesondere das obere Soldatenporträt erinnert durch die Isolation vom Kriegsgeschehen, die blutigen Kopfbinden und den unbedeckten, muskulösen Oberkörpern in seiner ästhetisierenden Farbigkeit an das klassizistische und idealisierende Historiengemälde „Der Tod des Marat“ von Jaques-Louis David, dem in der Interpretation eine Ähnlichkeit mit Christusdarstellungen nachgesagt wird.⁹³⁹ In Kombination mit der Fotografie auf der folgenden Seite werden dieser ikonographische Vergleich und die Überhöhung des soldatischen Leides noch deutlicher. Die folgende Doppelseite zeigt in Schwarz-Weiß zwei Fotografien von den vietnamesischen Kindern, über die Burrows Fotografien für jeweils einen Essay erstellte. Gerade durch die Nutzung von Schwarz-Weiß und die Auswahl der Fotografien in Kombination mit dem Text greifen sie die Bildrhetorik des „entscheidenden Augenblicks“⁹⁴⁰ auf:

938 Graves 19.2.1971 – Editors’ Note.

939 Siehe zu dem Gemälde genauer Gaethgens, Thomas W.: Davids Marat (1793) oder die Dialektik des Opfers, in: Alexander Demandt (Hg.), *Das Attentat in der Geschichte*, Erfstadt 2004, S. 187–213. Siehe für eine Abbildung: Jaques-Louis David, *Der Tod des Marat*, 1793, Öl auf Leinwand, 162 x 128 cm, Königliche Museen der Künste, Brüssel, nach: Bordes, Philippe, *Jacques-Louis David. Empire to Exile*, New Haven, London 2005, S. 149.

940 Der „entscheidenden Augenblicks“ geht zurück auf Cartier-Bresson (siehe genauer auch Kapitel I.6 „Der Fotoessay“). Unter dem „entscheidenden Moment“ ist ein Bild zu verstehen, das spontan entstanden ist, aber gleichzeitig künstlerisch ist, da der Fotograf „intuitiv“ die Beziehung zwischen Ereignis und dessen idealen formalen Ausdruck verstanden und ins Bild gefasst hat, bspw. nach Goldenem Schnitt u. a. Cartier-Bresson 2010 – *Der entscheidende Augenblick* 1952, S. 204.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

„Above all else, Burrows wanted ,to show the suffering, the sadness that war brings.‘ [...] Two years later, he told the story of 10-year-old Nguyen Lau, paralyzed from the waist down by a mortar fragment and treated in the U.S.“⁹⁴¹

Diese Darstellung als kritischer Fotograf soll insbesondere an humanistische Ideale anknüpfen und somit die Rezeption von Burrows' Fotografien in eine bestimmte Richtung lenken. Die letzte Doppelseite zeigt das Foto einer wehklagenden Ehefrau am Leichnam ihres Mannes, das bereits genauer besprochen wurde. Auch diese Fotografie steht durch die Entkontextualisierung und Zentrierung der Frau in dieser Fotografietradition. Für die Rezeption wurden insbesondere die an Historien gemälden orientierten Fotografien ausgewählt, deren Rhetorik durch Bildmuster geprägt ist, wie bereits analysiert. Da es in dieser Zusammenstellung um Bilder des Fotografen ging, und der Bezug zu einzelnen historischen Ereignissen im Vietnamkrieg nicht mehr relevant war, wurde hier offenbar stärker nach ästhetischen Kriterien ausgewählt. Wie Russel Burrows erzählte, war das eine Auswahl von Fotografien, die Burrows selber für einen Vortrag zusammengestellt hatte.⁹⁴²

Kurz danach, noch im Jahre 1972, erschien das erste Fotobuch mit Larry Burrows' Fotografien, das die *Life*-Redakteure herausgaben.⁹⁴³ Nach einer kurzen Einführung von Don Moser zeigt es zahlreiche, nach Themen kategorisierte Fotografien, die teilweise aus Essays entnommen oder bisher nicht veröffentlichte waren. Viele Zitate aus der Einführung steuern die Rezeption Burrows' bis heute.

Für seine Fotoreportagen erhielt Burrows bereits zu Lebzeiten zahlreiche Fotojournalismuspreise. Er wurde für seine Fotografien 1963, 1965 und 1971 mit der *Robert Capa Gold Medaille* ausgezeichnet. Bereits bei der Verleihung dieses Preises geht es neben der sehr guten Reportage auch um Mut. Der Preis wurde vom *Overseas Press Club* verliehen, an „best published photographic reporting from abroad requiring exceptional courage and enterprise.“⁹⁴⁴ Burrows erhielt ihn beispielsweise für den Essay „One Ride With Yankee Papa 13“ aufgrund seiner „courage and ability“.⁹⁴⁵ Die Jury gab an:

„His photographs, taken on board a helicopter over Vietnam, are excellent, [...] his followup of the story on the ground is skillful and journalistically superior and his ‚exceptional courage‘ is amply evident.“⁹⁴⁶

941 o. A. 26.2.1971 – Vietnam, S. 42.

942 Russel Burrows im Gespräch mit der Autorin 26.9.2013.

943 Larry Burrows 1972 (wie Anm. 58).

944 Siehe für mehr Informationen <https://www.opcofamerica.org/> (17.10.2013).

945 Bourdier, James A. zitiert nach *Dateline* 1966 (27), Overseas Press Club.

946 Bourdier, James A. zitiert nach *Dateline* 1966 (27), Overseas Press Club.

2. Larry Burrows – Der mitfühlende „Bilderkrieger“

Die *Missouri School of Journalism* wählte Larry Burrows zum „Photographer of the Year 1967“, vor ihm waren dies bereits häufiger George Silk (1916–2004) und Leonard McCombe für *Life*, später gewann ihn mehrfach James Nachtwey. *Life* schreibt dazu:

„Larry has spent most of the last four years in Vietnam, where his courage is as much a legend as is his remarkable coverage of the war. What earned him his present title was not the latter alone but his all-around performance and photographic versatility? The 1966 pictures he submitted to Missouri included his story ‚The Air War‘ (Sept. 9), pictures from ‚Shastri’s Funeral‘ (Jan. 21) and a nature essay on ‚The Birds of Paradise‘ (April 15). In addition to his over-all award as Photographer of the Year, his work in Vietnam won him first prize in the Magazine and Documentary category, and Shastri’s Funeral and Air War won second prize.“⁹⁴⁷

Musealisierung und Neukontextualisierung

Eine Musealisierung von Burrows’ Bildern begann schon zu seinen Lebzeiten durch eine Ausstellung *Photo-Essay* im MoMA 1965 von John Szarkowsky. In der Ausstellung wurden 45 Fotoessays gezeigt, in der Mehrzahl aus *Life*, *Look* und *Paris-Match*, aber auch anderen europäischen und US-amerikanischen Magazinen. Neben zahlreichen Essays mit Fotografien von W. Eugene Smith wurde ein Fotoessay mit Fotografien von Larry Burrows gezeigt: „We wade deeper into war“, hier unter dem Titel „Vietnam War – In Color“ ausgestellt. Bei jedem Essay wurde neben dem Fotograf auch der *art director* und der leitende Redakteur genannt, in diesem Fall Bernard Quint und George P. Hunt.⁹⁴⁸ Szarkowski legte demnach in seiner Ausstellung Wert darauf, den Fotografen nicht als alleinigen Autor, sondern den Fotoessay als redaktionelles Ergebnis zu zeigen, anders als er häufig rezipiert wird. Diese Musealisierung zeigt eine neue Kontextualisierung und Nobilitierung der Fotografien innerhalb eines ästhetischen Diskurses und verweist gleichzeitig auf die neue Rolle des Fotografen, die Szarkowsky explizit formuliert:

„During the decade after World War II the photographer became an individual observer, and emphasis shifted to the quality of his personal vision. The subject of

947 Hunt, George P.: Editor's Note. Photographer of the Year and other winners, in: *Life*, 62 (11), 17.3.1967, S. 3.

948 The Museum of Modern Art: *Press Release. The Photo Essay*, unter:
<http://www.moma.org/learn/resources/press_archives/1960s/1965> (25.10.2012).

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

these essays was often not the exterior event but the photographer's more reaction to it."⁹⁴⁹

Die *Laurence Miller Gallery* in New York vertritt den Fotografen bis heute und zeigte Ausstellungen mit seinen Fotografien wie „Larry Burrows: Vietnam–The American Intervention“ im Jahr 1985.⁹⁵⁰ Russel Burrows gab an, es wurden hier erstmals 18 Fotografien gezeigt, die in *Life* publiziert waren, unter anderem auch „Reaching Out“.⁹⁵¹ So sei unter anderem auch das Getty Museum auf die Fotografien aufmerksam geworden.⁹⁵²

Adam Weinberg feierte Burrows 1986 in der Ausstellung „The New Color Photojournalism“ als Vorgänger einer neuen Generation von Fotojournalisten, die in Farbe arbeiteten.⁹⁵³ Er schreibt: „Burrows was in fact among the first photojournalists to exploit the new subjectivity in color.“⁹⁵⁴ 1988 stellte das Georg-Eastman-House Fotografien von Burrows in der Ausstellung „Eyes of Time. Photojournalism in America“ aus.⁹⁵⁵ Im Katalog heißt es: „He was an early master of the medium, setting a standard still hard to match.“⁹⁵⁶ Burrows Fotografien wurden in zahlreichen Ausstellungen ausgestellt und von Museen gesammelt. Heute besitzt das International Center of Photography in New York zahlreiche seiner Bilder.⁹⁵⁷ Das J. Paul Getty Museum in Los Angeles ist in Besitz eines Abzugs von „Reaching Out“.⁹⁵⁸ Larry Burrows wird in diesem Zusammenhang

949 The Museum of Modern Art 1965 – Press Release (wie Anm. 948)

950 Laurence Miller stellte immer wieder Burrows' Fotografien aus, wie beispielsweise „Larry Burrows at War: Vietnam 1962–1971“, März, April 1998; „Larry Burrows: War & Peace“ 10.3. bis 30.4.2005; „Larry Burrows: A Tribute“ 7.11. bis 21.12.2013: www.laurencemillergallery.com (22.6.2015); Loke, Margaret: Photography Review. The Vietnam War's Costs, Shown Fearlessly by a Gentle Casualty, in: *The New York Times*, 13.3.1998, unter:

<<http://www.nytimes.com/1998/03/13/arts/photography-review-the-vietnam-war-s-costs-shown-fearlessly-by-a-gentle-casualty.html?pagewanted=all&src=pm>> (1.5.2012).

951 Russel Burrows im Gespräch mit der Autorin 26.9.2013.

952 Russel Burrows im Gespräch mit der Autorin 26.9.2013.

953 Vgl. Weinberg 1986 – On the Line, S. 38.

954 Weinberg 1986 – On the Line, S. 39.

955 Fulton, Jussim, Eyes of time 1988 (wie Anm. 117).

956 Fulton 1988 – Changing Focus (wie Anm. 246), S. 209.

957 International Center of Photography: Artist Larry Burrows, <<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/larry-burrows?all/all/all/all/0>>(29.9.2016).

958 Reliefdruck in Farbe 1987, 45,9 x 70 cm, Inventarnr. 2004.154, vgl. J. Paul Getty Museum: *Mutter Ridge, Nui Cay Tri, South Vietnam*, unter:

<<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=257430>> (28.1.2014). Es war auch Teil der Ausstellung „Pictures for the Press“ im J. Paul Getty Museum

2. Larry Burrows – Der mitfühlende „Bilderkrieger“

in der Liste der Künstler des Museums geführt. Ebenso zeigen das Georg Eastman House⁹⁵⁹, eines der wichtigsten Museen für Fotografie weltweit, und das Worcester Art Museum großes Interesse an seinen Fotografien.⁹⁶⁰ Das Currier Museum of Art in Manchester besitzt ebenfalls zwei Fotografien aus der Serie zur „Operation Prairie“ und eins vom Kampf um Khe San.⁹⁶¹ An der Fotografie „Reaching Out“, oder „Mutter Ridge“ genannt, wird deutlich, dass sie, da es sich ursprünglich um Reportagefotografie handelt, einige Bedingungen der Kunstwelt – wie einen Titel – nicht erfüllt. Häufig wird dies in der Praxis unterschiedlich gehandhabt, entweder man führt die Fotografien unter Datum und Entstehungs-ort, wie das J. Paul Getty Museum oder man vergibt einen Titel oder führt die Bildunterschrift bzw. kurze Beschreibung der Situation wie einen Titel an, wie es das Georg Eastman House handhabt.⁹⁶²

Die Ausstellungen sind häufig unter das Thema Kriegsfotografie, wie „War/Photograph. Images of Armed Conflict and its Aftermath“⁹⁶³ oder Fotojournalismus gestellt.⁹⁶⁴ Doch auch zu thematischen Zusammenstellungen, die ästhetischen Kategorien entsprechen, wie „Dark Side II“ werden Burrows’ Foto-

-
- in Los Angeles vom 20.9.2005–22.1.2006 und Abbott, Engaged observers 2010 (wie Anm. 118). Daneben besitzt das Museum weitere seiner Fotografien.
- 959 Titel: „Reaching Out, The DMZ (During the aftermath of the taking of Hill 484, South Vietnam)“, Reliefdruck in Farbe 1987, 40.1 x 59.8 cm, Inventarnr. 87:0390:0001. Vgl. Georg Eastman House: *The World Beat. Still Photograph Archive*, unter:
<http://www.geh.org/taschen/htmlsrc13/m198703900001_ful.html> (28.1.2014). Der Druck war u. a. zu sehen in der Ausstellung: Fulton, Jussim, Eyes of time 1988 (wie Anm. 117).
- 960 „Reaching Out (First Aid Station, Below the DMZ)“, 5.10.1966, Gelatine Silber Druck <<http://www.worcesterart.org/Exhibitions/kennedy-to-kent-state/2011-136.html>> (29.9.2016). Auch zusehen in der Ausstellung „Kennedy to State. Images of a Generation“ 29.9.2012 –9.6.2013.
- 961 Das Currier Museum of Art besitzt zwei Reliefdrucke, entstanden 1985, der eine wird betitelt „First Aid Station, Mutter Ridge, Nui Cay Tri, South Vietnam, during Operation Prairie“, der andere „Hill 484, South Vietnam , near the DMZ, Operation Prairie, October 1966“, 19,5 x 15 Zoll. Außerdem einen Reliefdruck von 1986 „Ammunition Airlift, Operation Pegasus, Battle of The Battle of Khe Sanh, April 1968“ 20,5 x 29,75 Zoll. Die Bilder waren, neben anderen von Burrows in einer Ausstellung zu sehen: „Visual dispatches from the War in Vietnam“, 3.8–11.11.2013 im Currier Museum of Art, Manchester, <http://lgdata.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/docs/2169/874598/PPT_Vietnam_final.pdf> (29.1.2014).
- 962 „At a First-Aid Center during Operation Prairie“ Georg Eastman House 2000 – The World Beat.
- 963 Die Ausstellung zeigte „Reaching Out“, Plate 285, und „One Ride with Yankee Papa 13“, Plate 39 Tucker, Michels, Zelt, War/photography 2012.
- 964 Abbott, Engaged observers 2010 (wie Anm. 118).

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

grafien gezeigt.⁹⁶⁵ Wie sich der Zugriff auf das Bild „Reaching Out“ durch die Rezeption im Museum verändert, zeigt insbesondere die Ausstellung „Corpus Christi. Christusdarstellungen in der Fotografie“.⁹⁶⁶ Der Zugriff erfolgt hierin nicht mehr über den Zusammenhang des historischen Ereignisses, sondern thematisch zur christlichen Ikonographie, die in „Reaching Out“ lediglich durch bildrhetorische Ähnlichkeit gegeben ist. Die Ästhetik der Aufnahme bestimmt somit über den Ausstellungskontext. Reportagefotografien von realem Tod und Verletzungen wandern in das Museum zwischen Arbeiten, die als Kunst erstellt wurden oder aber, wie mittelalterliche Arbeiten, aus einer christlich gläubigen Praxis auf das Leben Heiliger rekurrieren. Dieses kann im Fall von Burrows zwar auch implizite Absicht des Fotografen gewesen sein, aber erzielt durch den Index und den Bezug zum Referenten – das reale Ereignis – medial eine andere Wirkung.

Wie Kurt Sundstrom, der Kurator der Ausstellung „Dispatches“ im Currier Museum of Art im Interview aussagte, sei es einerseits schwierig gewesen, Drucke der Bilder in Museumsqualität zu erhalten. Auch gäbe es keinen Markt für solche Bilder (Reportagefotografien): „There aren’t collectors out there who want images of dead people on their wall – for good reason.“⁹⁶⁷ Er erklärt auch, dass sich in erster Linie Museen für solche Bilder interessierten, und diese würden gerade erst anfangen, Reportagefotografien zu sammeln.⁹⁶⁸ Das Currier Art Museum zeigte einige Fotografien von Larry Burrows mit Fotografien von Horst Faas, Henri Huet, Edward T. Adams, Huynh Cong Út und Don McCullin in der Ausstellung „Visual Dispatches from the Vietnam War“ und schreibt dazu in der Ausstellungsankündigung „This exhibition presents 35 iconic photographs that brought the Vietnam War to the dinner table of every American household.“⁹⁶⁹ Dies ist zum einen nicht korrekt, da nicht alle diese Bilder zeitnah in der US-amerikanischen Presse erschienen,⁹⁷⁰ zum anderen werden alle diese 35 Fotografien zu „Ikonen“ erklärt. Hieran wird deutlich, wie den Fotografien rückwirkend

965 Ausst. Kat.: Darkside II. Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod, Winterthur, Fotomuseum, 5.9.–15.11.2009. Göttingen, Niedersachsen 2009, S. 195.

966 Seymour-Ure, Perez, Corpus Christi 2003.

967 George Pelletier: Currier Museum Confronts War as Hell in New ‚Dispatches‘ Exhibit, in: Bedford Journal 30.8.2013, unter:
<<http://www.cabinet.com/bedfordjournal/bedfordreadersubmitted/1014554-308/currier-museum-confronts-war-as-hell-in.html>> (29.1.2014).

968 Vgl. George Pelletier 30.8.2013 – Currier Museum Confronts War.

969 Currier Museum of Art, <<http://www.currier.org/exhibitions/previous/>> (29.1.2014).

970 Die Aufnahmen von beispielsweise Don McCullin wurden im Sunday Times Magazine veröffentlicht und einige der Fotografien von Larry Burrows erschienen erst posthum in der Öffentlichkeit.

2. Larry Burrows – Der mitfühlende „Bilderkrieger“

mehr Überzeugungskraft zugesprochen wurde, als ihnen tatsächlich durch ihre Platzierung in der Erstveröffentlichung zukam. Gerade an Larry Burrows Fotografien konnte deutlich gemacht werden, dass sie im Kontext der Erstveröffentlichung in vielen Fällen für US-amerikanische Kriegspropaganda eingesetzt wurden.

Welche Umdeutungen Symbolbilder erfahren können, führt Gerhard Paul am Beispiel von Hunyh Cong Úts (*1951) Fotografie aus, die am 8. Juni 1972 in Trảng Bàng in Vietnam entstand. Sie wird häufig als „Napalm girl“ bezeichnet.⁹⁷¹ Nachdem sie erstmals in der *New York Times* und über längere Zeit meistens völlig ohne Kontext auf die zentrale Gebärdefigur reduziert gezeigt wurde, erlebte die Fotografie eine Umdeutungsgeschichte, bei der sie als Symbol amerikanischer Kriegsverbrechen dargestellt wurde, wie Paul ausführt. Und dies, obwohl der Napalmabwurf von Südvietnamesen durchgeführt worden war und die US-Amerikaner zu dem Zeitpunkt bereits auf dem Rückzug waren.⁹⁷² Zuletzt machte das Foto Schlagzeilen, weil es von Facebook als „Nacktbild“ zusammen mit jeglicher Kritik zu dieser Entscheidung gelöscht wurde. Es wurde hier erneut zum Sinnbild einer Diskussion, die nicht im Entferntesten mit dem Vietnamkrieg zu tun hatte.⁹⁷³

Dass die lebensgefährliche und aufklärerische Arbeit von Kriegsphotografinnen und Kriegsphotografen gerade posthum durch ein Ausstellen im musealen Kontext aufgewertet wird und die Erinnerung an die Ereignisse aktiv gehalten wird, soll nicht abgewertet werden. Doch ist gerade bei der rückwirkenden Glorifizierung auch der Erstveröffentlichungskontext zu berücksichtigen.

971 Siehe die Beschreibung in der Einleitung und Paul – Die Geschichte hinter dem Foto.

972 Vgl. Paul – Die Geschichte hinter dem Foto.

973 Siehe o. A.: Berühmtes Vietnam-Foto gelöscht. Aftenposten greift Facebook an, in: Süddeutsche Zeitung 9.9.2016, unter: <<http://www.sueddeutsche.de/digital/napalm-girl-beruehmtes-vietnam-foto-geloescht-afteposten-greift-facebook-an-1.3154517>> (10.9.2016).

Postume Fotobücher als Erinnerung

Auch in verschiedenen Fotobüchern werden Burrows' Fotografien gedruckt und erinnert.

Horst Faas und Peter Arnett: „Requiem“ (1997)

1997 erschien der Bildband „Requiem. By the photographers who died in Vietnam and Indochina“,⁹⁷⁴ mit Bildern und Dokumenten zahlreicher im Vietnamkrieg verstorbener Fotografen. Der Band wurde herausgegeben von zwei Fotografen, die selbst aus Vietnam über den Vietnamkrieg berichteten. Die Einführung verfasste ein Journalist und Autor, der für die *New York Times* als Korrespondent lange selbst in Vietnam recherchierte: David Halberstam. Es gliedert den Vietnamkrieg in die Kapitel „A Distant War“, „Escalation“, „The Quagmire“, „Last Flight“ und „Final Days“. Hierzu werden jeweils kurze thematische Einführungen gegeben. Innerhalb der Kapitel werden einzelne Fotografen, die in Vietnam ums Leben kamen, vorgestellt und Fotografien gezeigt. Von Larry Burrows wird der Essay „We Wade Deeper into Jungle War“ als Essay sowie einzelne Fotografien daraus vergrößert dargestellt. Auch zahlreiche Bilder aus „One Ride with Yankee Papa 13“ können betrachtet werden. Der Text von Ted Bartimus feiert Burrows' Fotografien insbesondere für die Farbigkeit, seine Professionalität und seinen Mut.⁹⁷⁵

Bei der Zusammenstellung in diesem Bildband wird auch die vietnamesische Perspektive berücksichtigt. Es werden Fotografien von vietnamesischen Fotografen der Nachrichtenagentur *Vietnam News Agency* und der *Liberation News Agency* unter der Überschrift „The Other Side“ vorgestellt, so dass eine Erweiterung des Kriegsbildes über die euroamerikanische Perspektive hinaus stattfindet.⁹⁷⁶ Insgesamt lässt sich jedoch festhalten, dass es auch darum geht, den Verstorbenen ein postumes Denkmal zu setzen und der Nachwelt die Möglichkeit gegeben wird, sich ihrer Arbeiten zu erinnern. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Darstellung des Krieges oder eine Identifizierung als Propaganda findet nicht statt.

974 Faas, Arnett (Hg.) 1997 – Requiem.

975 Bartimus 1997 – Larry Burrows, S. 96.

976 Vgl. Faas, Arnett (Hg.) 1997 – Requiem, S. 100–112.

2. Larry Burrows – Der mitfühlende „Bilderkrieger“

Larry Burrows: „Vietnam“ (2002)

Das Fotobuch „Vietnam“ zeigt eine Zusammenstellung zahlreicher Vietnam-Fotografien von Burrows.⁹⁷⁷ Die Auswahl und Veröffentlichung übernahm Russel Burrows. David Halberstam verfasste eine Einführung, auch hierin wird eine bestimmte Sichtweise propagiert: „Larry was not a very political man—his work is always beyond ideology of any kind. It is distinguished by its humanity.“⁹⁷⁸ Es ist eine von *Life* unabhängige Veröffentlichung, die bis dahin unveröffentlichtes Bildmaterial zur Verfügung stellt und gegenüber den Essay-Publikationen die Fotografien unbeschnitten zeigt und in ihrem Entstehungskontext situiert. Es war insofern für die Analysen ein hilfreiches Werkzeug.

Catherine Leroy: „Under Fire“ (2005)

Der Titel „Under Fire“ spielt bereits auf den Wagemut und das Risiko an, in das sich Kriegsphotografinnen und –fotografen begeben, um das Geschehen zu dokumentieren.⁹⁷⁹ Catherine Leroy versammelt in ihrer Zusammenstellung Fotografien aus dem Vietnamkrieg. Sie paart immer einige Fotografien von einem Fotografen oder einer Fotografin mit einem kurzen Text von einem Autor. Beide stellt sie jeweils mit kurzem Lebenslauf vor. Gezeigt werden unter anderem Fotografien von Daniel Camus, Henri Huet, Dana Stone, Gilles Caron, Dick Swanson, Tim Page, Robert Ellison, Kyoichi Sawada, Catherine Leroy, Don McCullin, David Hume Kennerly, David Burnett und Hunyh Cong Út. David Halberstam, der einen kurzen Text zu Larry Burrows geschrieben hat, betont hierin auf sehr pathetische Art und Weise insbesondere den humanistischen Aspekt seiner Fotografien:

„The humanity of the photo is transcending, and yet it is important to remember when we look at it that there is no human being in this photo, no wounded soldier, no dead body sprawled in front of us. The humanity—it is really quite stunning—is in what is not there.“⁹⁸⁰

Die ausgewählten Fotografien von Burrows sind aus der Zeit von 1964 bis 1969 und zeigen bis auf wenige Ausnahmen Fotografien, die auch in dem Fotoessay „Vietnam: Compassionate Vision“ gezeigt wurden. Die Auswahl zeigt unter-

977 Burrows 2002 (wie Anm. 52).

978 Halberstam: Einleitung in: Burrows 2002, S. 12.

979 Leroy (Hg.) 2005 – Under Fire.

980 Halberstam, David: Stillness in the Highlands, in: Catherine Leroy (Hg.), *Under Fire. Great Photographers and Writers in Vietnam*, New York 2005, S. 24.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

schiedliche Aspekte des Krieges, aber vorzugsweise expressive Fotografien wie „Reaching Out“ und Bilder von James Farley aus „One Ride with Yankee Papa 13“. Insgesamt lässt sich feststellen, dass das Fotobuch zahlreiche ausdrucksstarke Fotografien versammelt. Es werden viele Schlüssel- und Schlagbilder des Krieges gezeigt, die gewaltvolle und dramatische Momente zeigen.

Neukontextualisierung, Mythos und Erinnerung

Wie herausgearbeitet wurde, geht es im Diskurs der Kriegsfotografie immer wieder um die Frage, ob es sich bei den Fotografinnen und Fotografen um Künstlerinnen und Künstler oder Fotojournalistinnen und Fotojournalisten handelt. Es wurde aufgezeigt, dass in den 1960er-Jahren zwischen den Kategorien *news photography*, *feature photography* und *freelance* differenziert wurde. Für verschiedene Nutzungsbereiche wurden unterschiedliche Fotografien erstellt. Anders als im Nachrichtengeschäft konnte Burrows sich viel Zeit für die Fotografien und Serien nehmen. Seine Bilder lassen erkennen, dass er auf verschiedene Stile rekurrierte und den Fotojournalismus somit weiterentwickelte. Dennoch wurden sie nicht für einen Kunstmarkt erstellt. Diese Nutzung erfolgt erst posthum, wie gezeigt wurde. Insbesondere die Kennzeichnung als „compassionate“ sollte in eine derartige Richtung weisen und somit die Rezeption lenken.

Wie Allan Sekula in seinen theoretischen Überlegungen zur Sortierung von Fotografien im Archiv herausstellt, geht durch die neue Kontextualisierung etwas verloren, und es findet eine Abstraktion statt:

„In an archive, the possibility of meaning is ‚liberated‘ from the actual contingencies of use. But this liberation is also a loss, an *abstraction* from the complexity and richness of use, a loss of context. Thus the specification of ‚original‘ uses and meanings can be avoided and even made invisible, when photographs are selected from an archive and reproduced in a book.[...] In this sense, archives establish a relation of *abstract visual equivalence* between pictures.“⁹⁸¹

Sekula führt aus, dass die Bilder nach sehr unterschiedlichen Kategorien sortiert werden können. Es könne nur rudimentäre Ordnungsschemata geben, bei denen zwischen unterschiedlichen Kategorien gewichtet werden müssen. Durch diese Kategorisierung beispielweise nach einer Chronologie würde das Archiv als neutrale Autorität wirken.⁹⁸² Auch für Burrows' Fotografien ließ sich in der Re-

981 Sekula, Allan: Reading an Archive [1986], in: Liz Wells (Hg.), *The Photography Reader*, London 2003, hier S. 444 f.

982 Vgl. Sekula 2007 – Reading an Archive, S. 446.

2. Larry Burrows – Der mitfühlende „Bilderkrieger“

zeption eine veränderte Wahrnehmung nachweisen. So lassen sich die Fotobücher auch als Archive deuten, die eine Rezeption lenken. Bereits die Titel vieler posthum erschienener Fotobücher verweisen auf den Fotografen als Thema, weniger auf die konkrete Berichterstattung aus Vietnam oder eine Vermittlung eines bestimmten Kriegsbildes.⁹⁸³ Martha Rosler schreibt allgemein zur Rezeption solcher Fotografien:

„Man begreift leicht, warum Bilder, die keinen Neuigkeitswert mehr haben, dem Überbringer der Neuigkeiten zur Ehre gereichen. Dokumentaraufnahmen belegen den Mut oder (darf man es aussprechen?) die Manipulationsgabe und die Schlaueheit des Fotografen, der sich in eine physische Gefahrensituation oder ein gesellschaftliches Sperrgebiet begab, der sich dem menschlichen Elend unmittelbar aussetzte und uns dafür den Ärger ersparte. Oder der, wie die Astronauten, zu unserer Unterhaltung beiträgt, indem er uns Schauplätze, die wir nie betreten werden, vor Augen führt.“⁹⁸⁴

Larry Burrows wird in der Rezeption immer wieder als mutig und sehr bewusst planender Fotograf dargestellt:

“As a photographer he began where most others stopped—exposure, speed, focus were always reflexively correct, but he worried constantly about composition and most of all, meaning. He ran terrible risks because he was a perfectionist and he had to take the risk to get perfect pictures—the only kind he found satisfactory.”⁹⁸⁵

Tim Page beschreibt seine Leidenschaft für die Opfer des Krieges. Auch rätselt er über die Strapazen, die Burrows „for his art“ auf sich genommen hat. Er vergleicht seine Farbgebung mit Goya.⁹⁸⁶ Burrows wird somit in der Rezeption zum Künstler und Autorenfotografen stilisiert:

„Burrows, [...], was the most celebrated photographer of the war, a man considered an artist by both his colleagues and his employers.“⁹⁸⁷

„Because of [...] his talent, his courage, and his particular feel for the Vietnamese people, [Burrows] became the signature photographer of that war, a man whose

983 Siehe hierzu auch Martha Rosler, die darauf verweist, dass bereits der Titel des Magazins „American Photographer“, der schon impliziert, dass es weniger um den Inhalt der Fotografien als um die Fotografen gehe. Rosler – Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (wie Anm. 85), S. 119.

984 Rosler – Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken, S. 111 f.

985 John Saar zitiert nach Graves 19.2.1971 – Editors' Note.

986 Page 2010 – Vietnam Through the Lens, S. 75 f.

987 Pyle, Richard und Faas, Horst: Lost over Laos. A True Story of Tragedy, Mystery, and Friendship. Cambridge 2003, S. vii.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

journalism, in the opinion of his colleagues and editors, reached the level of art.“⁹⁸⁸

“He understood what it could do the way a great artist understands it and he used it like an artist—as if he were one of the Impressionists. The results of that rare talent are evident in this book, in some ways hauntingly so.“⁹⁸⁹

Im Internet sind zahlreiche Fotografien von Larry Burrows als Poster in unterschiedlicher Größe zu erwerben. Je nachdem nach welchen Kriterien man sucht, erscheinen die Kriegsaufnahmen aus Vietnam zwischen Fotografien von Blumen und Stilleben.⁹⁹⁰

Neue Sichtweisen, wie die Autorenfotografie ermöglichen eine solche Rezeption, bei der der Stil des Fotografen als einheitliche Linie seines Schaffens im Vordergrund steht.⁹⁹¹ 1972 rief Tim N. Gidal, selbst Fotograf, in seiner Darstellung des deutschen Fotojournalismus der 1920er-Jahre die Fotografen als Begründer des Fotojournalismus aus und trägt somit zu dem Mythos des Fotografen als Autor bei, der die Arbeit der Redaktion außer Acht lässt: „The modern photo-reporter was the creator of the modern illustrated magazine and modern photojournalism – not the other way round.“⁹⁹² So sieht Brett Abbott in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zahlreiche Fotografen, die ihre Fähigkeiten als Reporter und Künstler kombinierten. Sie hätten ausgedehnte Fotoessays entwickelt, die zwischen humanistischen Themen und eigenen persönlichen Blicken auf die Welt changierten:

„Embracing the grey area between objectivity and subjectivity, information and interpretation, journalism and art, they create powerful visual reports that transcend the realm of traditional photojournalism.“⁹⁹³

Gleichzeitig zeichnet insbesondere die Veröffentlichung von anderen Journalistinnen und Journalisten, wie die Fotobücher „Requiem“ und „Under Fire“ zeigen, Kriegsfotografen als Helden des Krieges aus, als „heldenhaften Schatten der Soldaten“.⁹⁹⁴ Vettel-Becker sieht für Soldaten die Männlichkeit in ihrer Kampfleistung und dessen Würdigung belegt und deutet die Fotografien als Sieg der Kriegsfotografen, die unbestritten ihre vollbrachte Männlichkeit belegen wür-

988 David Halberstam in, Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 9.

989 Halberstam, Einleitung in: Burrows 2002, S. 11.

990 <http://www.allposters.com/-st/Larry-Burrows-Posters_c108231_.htm> (12.9.2016).

991 Siehe hierzu den Punkt I.2.b in dieser Arbeit.

992 Gidal 1972 (wie Anm. 257), S. 14. Vgl. auch Grittmann 2007 (wie Anm. 187), S. 30.

993 Abbott 2010 – Engaged Observers (wie Anm. 118), S. 1.

994 Holzer 2003 – Das fotografische Gesicht des Krieges, S. 10.

2. Larry Burrows – Der mitfühlende „Bilderkrieger“

den.⁹⁹⁵ Die stetige Wiederholung von Burrows' „courage“ in seiner Rezeption legt eine solche Deutung nahe, ebenso wie die Bedeutung des Wagemuts von Kriegsphotografen für die wahrgenommene Authentizität ihrer Aufnahmen. Sie wird durch die Bürgschaft des Fotografen unterstrichen. Larry Burrows hat seinen langjährigen Einsatz in Vietnam nicht überlebt. Dies steigert rückwirkend die Glaubwürdigkeit der Aufnahmen und ist Ziel zahlreicher Idealisierungen und Heldeninszenierungen. Die Mythologisierung des Fotografen und seines Mutes werden rückblickend Teil der veränderten Aura der Bilder.

Die Mythologisierung von Burrows wurde teilweise durch *Life* schon zu seinen Lebzeiten vorgenommen und in der Folgezeit von unterschiedlichen Akteuren, in erster Linie durch Journalistinnen und Journalisten, vorangetrieben, die ebenfalls in Vietnam waren und damit ihren Mitstreitern ein Denkmal setzen, gleichzeitig aber der eigenen Arbeit größere Authentizität verleihen wollten. Einen Höhepunkt der Mythologisierung sieht Liam Kennedy bei der Eröffnung des Newseums 2008 in Washington. Hier wurden verschiedene Hinterlassenschaften des Hubschrauberabsturzes in einen Schrein hinterlegt.⁹⁹⁶

Lars Klein wies anhand der Kriegsberichterstattung durch Korrespondenten nach, dass die Mythologisierung der Verdienste und Erlebnisse der Journalisten im Vietnamkrieg über die Zeit zunahm. Der Vietnamkrieg werde rückblickend als faszinierend und beispiellos eingeschätzt und dieser Status immer wiederholt.⁹⁹⁷ Der Diskurs zur Berichterstattung in Vietnam wird bis heute entscheidend von Journalisten und den Medien selbst geprägt, er dient nicht zuletzt der Aufrechterhaltung der eigenen Glaubwürdigkeit und Bedeutung. Zugleich liefert er jedoch den Vorwand für Maßnahmen zur Einschränkung journalistischer Bewegungsfreiheit in Kriegszeiten, die sich bis heute auf die mediale Kriegsrepräsentation auswirken.⁹⁹⁸

Wie Sally Stein in ihrer vergleichenden Analyse von *Life* und *Look* kritisch feststellt, ist *Life* in der aktuellen Mediengeschichtsschreibung als die Illustrierte bekannt, die die Maßstäbe für alle anderen Illustrierten und insbesondere für guten Fotojournalismus setzte, auch wenn es vergleichbare Konkurrenz gab. Sie dominiert die Rezeption und ist als Kultursymbol zu betrachten. Doch, wie sie ebenso feststellt, war das Verlagshaus *Time Inc.* daran wesentlich beteiligt, da es frühzeitig eigene Chroniken veröffentlichte, Wissenschaftlern den Zugang zu den eigenen Archiven verwehrte und somit geschickt die Rezeption lenkte.⁹⁹⁹

995 Vettel-Becker 2005 (wie Anm. 225), S. 37.

996 Kennedy 2011 – *A Compassionate Vision*, S. 182.

997 Vgl. Klein 2006 – Größter Erfolg und schwerstes Trauma, S. 211.

998 Vgl. Klein 2006, S. 212

999 Siehe hierzu ausführlich Stein 2007 – *Mainstream-Differenzen*.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

Wie *Life* die Rezeption mit den posthumen Veröffentlichungen steuerte wird unter anderem daran deutlich, dass das bekannteste Bild von Burrows „Reaching Out“ ist, welches immer wieder gezeigt und ausgestellt wird, aber nicht in der zeitgenössischen Berichterstattung auftauchte. Dass das *Life*-Magazin jahrelang Kriegspropaganda mit Burrows Bildern gemacht hat, bleibt in dieser rückwirkenden Mythologisierung außer acht. Auch die weitgehende Ignorierung der Vietnamesen als Beteiligte an diesem Krieg und die vielfachen Rückgriffe auf koloniale Bildmuster werden in diesen Darstellungen ignoriert.

Das Verlagshaus steuert auch aktuell gezielt die Rezeption über eine eigene Internetseite, über die ausgewählte Fotografien und Essays publiziert werden, was man von einer eingestellten Zeitschrift nicht erwarten würde.¹⁰⁰⁰ Die Magazine werden so zum Kultobjekt stilisiert. Außerdem werden sämtliche Ausgaben des Magazins als Retrodigitalisate über Google Books zur freien Einsicht bereitgestellt, was die Rezeptionsfrequenz stark erhöht.

¹⁰⁰⁰ *Time*, <<http://time.com/life/>> (überprüft 10.9.2016); Es werden sogar aktuelle Reportagen erstellt, wie über das Mädchen Nguyễn Thị Tròn, bei der die Porträtierte aktuell aufgesucht wurde und zu Larry Burrows und ihrer Beziehung und Erinnerung befragt wurde, Gary Jones und Suối Đá: *This Girl Tròn. The Forgotten Subject of Vietnam War Photographer Larry Burrows* 13.9.2017, unter: <<https://time.com/4918753/larry-burrows-vietnam-war-tron-life/>> (17.10.2019).

3. Das euroamerikanische Kriegsbild als Konstruktion

Auf die These der als besonders kritisch und authentisch diskutierten Berichterstattung über den Vietnamkrieg im Diskurs der Kriegsfotografie zurückkommend lässt sich feststellen, dass das euroamerikanische Kriegsbild und insbesondere das US-amerikanische, dass in der Berichterstattung vermittelt wurde, lange Zeit nicht kritisch, sondern in vielen Teilen ideologisch und propagandistisch geprägt war. Kritische Essays, wie „One Week’s Dead“ oder „This is that war“ tauchten erst ab Mitte 1968 in den Magazinen auf. Zwar haben die einzelnen Reporter vor Ort viel gesehen und teilweise auch dokumentiert, aber die Herausgeber und Redakteure diktierten lange einen anderen regierungstreuen, kriegsbefürwortenden Kurs. Die US-Regierung sowie das südvietnamesische Regime taten ihren Teil, um die Berichterstattung in gewisse Richtungen zu lenken.

Verschiedene Studien, die Bilder des Vietnamkriegs untersuchten, kamen zu ähnlichen Ergebnissen. Susan D. Moeller kommt nach ihrer Analyse der Kriegsfotografie im Vietnamkrieg zu dem Ergebnis, die Presse sei nicht vorrangig für die öffentliche Wende gegen den Vietnamkrieg verantwortlich, aber sie habe dabei geholfen.¹⁰⁰¹ Die „Dolchstoßlegende“, die Fotografien hätten den Vietnamkrieg beendet, wurde bereits von verschiedenen Wissenschaftlern widerlegt.¹⁰⁰² Wölfl subsummierte zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Niederlage in der Presse, dass der Einfluss kritischer Berichterstattung auf die öffentliche Wahrnehmung und Meinung zum Vietnamkrieg in den USA als insgesamt gering zu konstatieren sei. Auch er konnte feststellen, dass vielmehr die optimistischen Meldungen in der Presse bis zur Tet-Offensive „den Realitätsverlust vieler Bürger“¹⁰⁰³ in Bezug auf die Situation in Vietnam befördert habe. Erst hohe Opferzahlen, von der die Bevölkerung direkt betroffen gewesen sei, hätten für eine veränderte Stimmung gesorgt. Nur kurze Zeit, während der Tet-Offensive hätten „teils übertriebene Meldungen“¹⁰⁰⁴ aus Saigon und Hué ein progressives Bild erzeugt. Deshalb könne kein Zusammenhang zwischen einer wandelnden Anti-Kriegshaltung und der Berichterstattung konstatiert werden. „Zwischen diesen beiden Begebenheiten herrschte höchstensfalls eine Parallelität, doch keinesfalls eine direkte Kausalität.“¹⁰⁰⁵ Philip Knightley analysierte, dass den Korrespondenten in Vietnam Kriegsverbrechen durchaus bekannt waren, dass sie aber ent-

1001 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 412.

1002 Siehe Knightley 2004 (wie Anm. 3); Hallin 1986 (wie Anm. 3); Wyatt 1995 (wie Anm. 4).

1003 Wölfl 2005 (wie Anm. 332), S. 153.

1004 Wölfl 2005, S. 153.

1005 Wölfl 2005, S. 153.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

weder nicht kommuniziert wurden oder nur am Rande erschienen und so öffentlich nicht wahrgenommen wurden. Er sieht die Wende mit der breiten Publikation der Mý Lai-Bilder von Ronald Haeberle. In der Folge hätten auch andere Journalisten über Kriegsverbrechen berichtet.¹⁰⁰⁶ Die Veröffentlichung solcher Bilder war, seiner Meinung nach, erst nach der Tet-Offensive möglich, die die Meinung vieler US-Amerikaner zu Vietnam veränderte. Bis dahin hatte man die US-amerikanische Bevölkerung glauben lassen, der Sieg läge greifbar nahe.¹⁰⁰⁷

Die Berichterstattung im Fernsehen unterschied sich deutlich von der in Zeitungen und Magazinen. Einerseits bedingt durch die Konstitution des Mediums,¹⁰⁰⁸ andererseits vermittelten auch die Bilder die über das Fernsehen gesendet wurden, ein anderes Kriegsbild als die Fotografien in den Magazinen. Die Aufnahmetechnik unterschied sich in ihren Möglichkeiten stark von den Kleinbildkameras der Fotojournalisten. Ein Fernsehtrupp bestand in der Regel aus drei Mitarbeitern, die um die 50 Kilogramm Ausrüstung transportieren mussten. Allein diese Umstände bedingten, dass es nicht möglich war, in unwegsameren Geländen zu filmen. Noch stärker als die Fotojournalisten waren Kamerateams vom militärischen Transport abhängig und konnten kaum aus unwegsamem Terrain berichten, wo sich 1968 die Mehrzahl der Kämpfe abspielte. Die Bilder mussten zeitnah übermittelt werden, um den Durst nach Bildern zu stillen. Aufgrund dessen war es nicht möglich, tiefgreifender zu recherchieren. Auch die Übermittlungstechnik war komplexer. Man flog die Filme nach Tokio und von dort wurden die Bilder per Satellit nach New York übertragen – drei Minuten Übertragung kosteten ungefähr 4.000 US-Dollar. Die andere Möglichkeit der Vermittlung war, die Filme direkt von Saigon nach New York zu fliegen. Sie erreichten das Publikum so mit mindestens einem Tag Verzögerung. Verschiedene Studien belegen, dass von 2.300 Berichten zwischen 1965 und 1970 nur 76 reales Kampfgeschehen zeigten, die anderen Berichte wurden von militärischen Pressestellen übernommen. Somit verlief der Großteil der Fernsehberichterstattung ähnlich unkritisch, wie in den Zeitungen. Schwerpunkt der Reportagen war der Heldenmut US-amerikanischer Soldaten im Kampf gegen den Kommunismus. Man verglich die Kämpfe in Vietnam mit erfolgreichen Kriegen der Vergangenheit. Man benutzte die Sprache der Sportberichterstattung und nutzte verklärte Männlichkeitsbilder, die man in erster Linie auf Piloten übertrug.¹⁰⁰⁹

Für die Untersuchung der Berichterstattung in *Life* konnte konstatiert werden, dass sie über weite Strecken propagandistisch ausgerichtet war. Sie wurde ideo-

1006 Vgl. Knightley 2004 (wie Anm. 3), S. 432–435.

1007 Vgl. Knightley 2004, S. 435 f.

1008 Zur Bedeutung des Fernsehens in Vietnam siehe genauer Arlen 1997 (wie Anm. 3).

1009 Vgl. Wölfl 2005 (wie Anm. 332), S. 92–95.

3. Das euroamerikanische Kriegsbild

logisch beeinflusst und konzentrierte sich über lange Zeit auf den US-amerikanischen Soldaten. Das kritische Bild wurde besonders durch die spätere Rezeption erzeugt, in der nur noch einzelne, ausgewählte Bilder außerhalb des Entstehungszusammenhangs gezeigt wurden.

Das kritische Bild der Vietnamberichterstattung hängt mit dem Mythos des Journalisten als Aufklärer und Wächter der Demokratie zusammen. Der Presse wird in westlich-liberaler Tradition die Funktion der „vierten Gewalt“ im Staat zugewiesen.¹⁰¹⁰ Insbesondere in den USA hat das Verhältnis von Medien und Staat eine lange Geschichte, bei der einmal die Rechte der Medien im Verfassungsrecht stehen und es gleichzeitig ihre Aufgabe ist, nationale Sicherheit zu gewährleisten, wozu auch die Unterstützung des Präsidenten in Krisenzeiten gehört.¹⁰¹¹ Auch die Einführung des Prinzips der Objektivität veränderte kaum etwas an dieser staatstragenden Funktion der Presse.¹⁰¹² Wie Lars Klein herausstellt, gehörte es lange zum Ideal des Journalismus, einen ersten Entwurf von Geschichte zu schreiben und abzubilden.¹⁰¹³ Wie insbesondere an der Rezeption der Vietnamfotografien nachgewiesen werden konnte, trugen insbesondere Fotojournalisten und die Fotojournalistin Catherine Leroy selber zu ihrem kritischen Ruf bei, indem sie viele der rezipierenden Fotobücher selbst erstellten, wie „Under Fire“ und „Requiem“.¹⁰¹⁴

Wie zu beobachten ist, wurden sämtliche Fotografien, die als Schlüsselbilder oder „Ikonen der Kriegsfotografie“¹⁰¹⁵ bekannt wurden, von Fotografen der Nachrichtenorganisation AP erstellt. In diesem Kontext der Nachrichtenfotografie entstanden die meisten Fotografien aus Vietnam, das Material ist sehr unterschiedlich und vielfältig, an viele Bilder erinnert man sich heute nicht mehr. Die

1010 Vgl. Hanitzsch, Thomas: Kriegskorrespondenten entmystifizieren. Eine integrative Heuristik zur Beschreibung der journalistischen Inaugenscheinnahme von Kriegen, in: Barbara Korte und Horst Tonn (Hg.), *Kriegskorrespondenten. Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*, Wiesbaden 2007, S. 39–58, hier S. 42.

1011 Siehe hierzu detailliert Klein 2011 (wie Anm. 4), S. 40–46.

1012 Klein 2011, S. 45.

1013 Klein 2011, S. 47.

1014 Faas, Arnett (Hg.) 1997 – Requiem; Leroy (Hg.) 2005 – Under Fire.

1015 Grittmann, Ammann 2008 – Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie. Der Begriff der Ikone, als Kultbild der Ostkirche definiert, wurde in zahlreichen Publikationen über den religiösen Kontext als ikonische Zeichen erweitert. Vgl. Schwingeler, Weber 2005 – Das wahre Gesicht des Krieges, S. 24. Bestimmte, immer wieder auftauchende Fotografien, werden nach Kriterien als Ikonen definiert. Hariman, Robert und Lucaites, John Louis: Public Identity and Collective Memory in U.S. Iconic Photography. The Image of „Accidental Napalm“, in: Lester C. Olson, Cara A. Finnegan und Diane S. Hope (Hg.), *Visual Rhetoric. A Reader in Communication and American Culture*, Thousand Oaks, Calif 2008, S. 175–198; Schwingeler, Weber 2005 – Das wahre Gesicht des Krieges.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

bekanntesten sind: das Bild des brennenden Mönchs von Malcome Brown vor dem US-amerikanischen Einstieg am 11. Juni 1963, das Foto „Hinrichtung in Saigon“ von Eddie Adams während der Tet-Offensive am 1. Februar 1968, auf dem Höhepunkt des US-amerikanischen Einsatzes und die Fotografie aus Trang Bang von Hunyh Cong Út vom 8. Juni 1972 während der fortgeschrittenen Vietnamisierung.¹⁰¹⁶ Insbesondere die Fotografie von Adams und Út waren nach US-amerikanischen moralischen Wertvorstellungen nicht zu rechtfertigen,¹⁰¹⁷ auch wenn Adams Fotografie im Prinzip das Stereotyp der brutalen Vietnamesen reproduzierte, wurde es in den USA als kriegskritisch ausgelegt, da man mit Südvietnam kooperierte. Beide Bilder werden heute eingesetzt um kriegsübergreifend die Schrecken des Krieges zu symbolisieren.¹⁰¹⁸ Sie stammen so aus der ereignisnahen Berichterstattung (*news photography*), der man die wenigsten „künstlerischen“ Ambitionen im Bereich des Fotojournalismus nachsagt. Annette Vowinckel vermutet in ihrer Analyse fotografischer Netzwerke und Akteure des 20. Jahrhunderts in den Bildern von Út und Adams möglicherweise eine „retrospektive Selbstlegitimierung einer Gesellschaft, die sich aus dem Krieg erst zurückzog, als klar war, dass er nicht zu gewinnen war.“¹⁰¹⁹ Und benennt außerdem als Faktoren zur „Ikonisierung“ neben den benannten ästhetischen Merkmalen unter anderem das Phänomen der „Wiederholung“,¹⁰²⁰ das auch an der Rezeption der Burrows-Bilder festgemacht werden konnte.

Wie Gerhard Paul feststellte, wurde der Vietnamkrieg nicht gewonnen und konnte somit keine Symbolbilder des Sieges hervorbringen. Es hatten viel mehr Zivilisten zu leiden als in den vorangegangenen Kriegen und eine große Antikriegsbewegung wurde hervorgerufen. Somit sei es nicht verwunderlich, dass der Krieg durch Bilder des Schreckens im kollektiven Gedächtnis repräsentiert wird.¹⁰²¹ Dass gerade diese Bilder heute als stärkste Aussagen gegen den Krieg betrachtet und rezipiert werden, erklärt teilweise den Diskurs einer kritischen und authentischen Berichterstattung in Vietnam. Waren in den vorangegangenen Kriegen die Symbolbilder heroische Szenen, abgesehen der Holocaustbilder, zeigten die erinnerten Bilder Vietnams die Opfer. Diese Bilder waren nicht im Vorhinein nach ästhetischen Kriterien geplant, sondern entstanden vielfach spon-

1016 Beide erschienen unmittelbar danach in der *New York Times*, und wurden international publiziert. *New York Times*, 2.2. 1968, *Stern* Nr. 7, *New York Times* 1968, 9.6.1972.

1017 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 402 f. Siehe zur Analyse der Fotografien als „historische Ereignisbilder“ Hellmold – Warum gerade diese Bilder.

1018 Vgl. Paul – Die Geschichte hinter dem Foto.

1019 Vowinckel 2016 (wie Anm. 109), S. 18.

1020 Siehe hierzu genauer Vowinckel 2016, S. 53.

1021 Vgl. Paul 2004 (wie Anm. 3), S. 264.

3. Das euroamerikanische Kriegsbild

tan. Sie wurden von Fotografen ohne künstlerische Ausbildung, teilweise mit mehr oder weniger Erfahrung im Geschäft gemacht. Doch wurden zwei der Bilder durch die Agentur stark beschnitten¹⁰²² und somit in ihrer Aussagekraft verändert.

Dieser Diskurs, der die Bilder als besonders authentisch und kritisch beschreibt, durch Journalisten bestimmt die für eine Nachrichtenagentur gearbeitet haben. Sie veröffentlichen ihre Sicht der Geschehnisse in Interviews oder Biographien. Häufiges Ziel der Veröffentlichung ist auch die Erinnerung an gefallene Journalisten und Fotografen, deren Tod somit rückwirkend ein Sinn gegeben wird und deren Einsatz heroisiert und glorifiziert wird. Die Kriterien, die als besonders authentisch in der Kriegsberichterstattung herausgearbeitet wurden, wurden insbesondere für propagandistische Zwecke eingesetzt, wie an den Fotoessays mit Fotografien von Larry Burrows der *combat photography* ausgeführt wurde. Eine authentische Wirkung spricht somit nicht unbedingt für kritische Fotografie als vielmehr eine bestimmte Bildrhetorik. Die „kritischsten“ Fotografien des Vietnamkriegs wie die Dokumentation des Massakers in Mỹ Lai erstellte ein Armeefotograf, Ronald Haerberle.¹⁰²³

Das rückwirkende Bild der Berichterstattung insgesamt ist sehr viel kritischer als es sich belegen lässt. Insgesamt wird deutlich, dass im Laufe der Zeit sehr heterogene Kriegsbilder vermittelt wurden. Es lassen sich insbesondere für den Fotoessay gewisse Trends für die euroamerikanische und besonders US-amerikanische Berichterstattung ausmachen: zunächst wurde der Krieg aus distanzierter Perspektive gezeigt. Um 1965 und 1966 überwogen die Berichte, in denen die US-Soldaten propagandistisch professionell und mitfühlend im Sinne der *combat photography* dargestellt wurden. Später ab 1967 und besonders 1968 tauchten auch vermehrt zivile Opfer des Krieges auf und es findet zumindest teilweise eine Auseinandersetzung mit vietnamesischen Bräuchen und Kultur statt, wie beispielsweise bei Griffiths.

Dennoch gab es immer auch andere Darstellungen. Andre Huebner beschreibt auch, dass das US-Militär einige gefährliche Fehler machte, über die die US-amerikanische Presse offen berichtete.¹⁰²⁴ Wie Hüppauf über den Ersten Weltkrieg schreibt, wurden die Kriegsbilder in verschiedenen Situationen unterschiedlich bewertet: „Das Werturteil wurde gefällt und war offensichtlich abhängig von wechselhaften Situationen und nicht von stabilen Nationen.“¹⁰²⁵ Diese

1022 Siehe Paul – Die Geschichte hinter dem Foto; Schwingeler, Weber 2005 – Das wahre Gesicht des Krieges.

1023 Vgl. Knightley 2004 (wie Anm. 3).

1024 Vgl. hierzu auch Huebner 2008 (wie Anm. 595), S. 185.

1025 Hüppauf 2015 (wie Anm. 67), S. 102.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

Einschätzung lässt sich auch in Bezug auf die Fotografie des Vietnamkriegs bestätigen. So konnte aufgezeigt werden, dass die Bilder im Essay „One Ride with Yankee Papa“ sowohl kriegskritisch gedeutet worden, als auch zusammen als Kriegspropaganda fungierten.¹⁰²⁶ Vietnam als authentisch und kritisch entspricht dem Ideal des engagierten, sozialkritischen Fotojournalismus. Deshalb konnten die Fotografien eine Vorbildfunktion übernehmen. Es gibt nicht per se Antikriegsfotografien, sondern die Fotografien werden erst durch den Gebrauch und die Rezeption zu Antikriegsbildern.

1026 Siehe genauer die Analyse als Unterkapitel von Kapitel II.3 in dieser Arbeit.

4. Ausblick

Können aus den Darstellungsmustern des Vietnamkriegs Rückschlüsse auf die Darstellungskonventionen des globalen Fotojournalismus, wie er bis heute praktiziert wird, gezogen werden? Inwieweit bilden die untersuchten Fotografien wichtige Anknüpfungspunkte für Bildproduktionen während des Irak- und Afghanistankrieges?

Die Fotografie als Medium hat im letzten Jahrhundert das Bild des Krieges mit verändert. Sie hat Themen und „Fragen wie die nach Emotionen, Lebensbedingungen, Herrschaft oder Grausamkeit“¹⁰²⁷ ebenso als Gebiete der Auseinandersetzung mit eigener Bildsprache entwickelt. Motive wie Kampf, Detonation und Zerstörung wurden auch unter Fragen wie der Ästhetik der Gewalt und der Erhabenheit und Hässlichkeit erörtert. Im Angesicht von Terrorismus und Fundamentalismus verändern sich momentan auch die Kriegsbilder, da die Bilder selber oft Ziel von Hinrichtungen, Anschlägen und Kampfhandlungen sind. Ebenso verändert sich die Bildkultur durch die fortschreitende Digitalisierung, die es Amateuren ermöglicht, sekundenschnell Aufnahmen mit Smartphones zu machen und im Internet zu publizieren.¹⁰²⁸ In diesen sogenannten *Low-Intensity-Conflicts* sind Zivilisten oft schneller und vor allem näher am Geschehen als professionelle Bildjournalisten.

Für viele Fotografen, die in Afghanistan oder im Irak fotografieren oder fotografierten, spielen die Fotos von Larry Burrows eine wichtige Rolle. Peter van Agtmael erzählte im Interview, der Bildband „Requiem“ habe neben anderen Faktoren eine zentrale Rolle für seine Entscheidung, Krieg zu fotografieren gespielt. Er spricht von der Relevanz, die Capas und Burrows' Bilder noch heute hätten.¹⁰²⁹ Burrows' Fotografien liefern, wie im Folgenden nochmal herausgestellt werden soll, zahlreiche Vorbilder und Anknüpfungspunkte, was auch der französische Fotojournalist Luc Delahaye in einem Interview bestätigte. Luc Delahaye hat nach eigener Aussage bei seiner Arbeit vielfach Bilder aus Vietnam vor Augen:

„[...] so behalte ich im Gedächtnis eher die Bilder von Don MacCullin [sic!] und Larry Burrows, der über den Vietnam Krieg berichtete und 1971 starb. Gelegentlich ist es schwierig, nicht daran zu denken, wenn man fotografiert, und schwer,

1027 Hüppauf 2013 (wie Anm. 101), S. 462.

1028 Siehe zum Einsatz von Selfies und Social Media bei Protesten Schankweiler, Kerstin: Bildproteste. Digitale Bildkulturen, Berlin 2019.

1029 Peter van Agtmael zitiert nach Kamber u. Grimm 2013 (wie Anm. 154), S. 59, 62.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

sich zu sagen: „Achtung, du reproduzierst etwas, was du und alle Welt schon gesehen haben!“¹⁰³⁰

In seinem Katalog begleitend zur Ausstellung „On the Line. The New Color Photojournalism“ bezeichnet Adam Weinberg Larry Burrows als Vorgänger einer Generation von Fotojournalisten, die in Farbe arbeiten (unter anderem David Burnett, Susan Meiselas, Yan Morvan, Gilles Peress):

„Burrows understanding of color took a radically new form when in Vietnam. Combat was not picturesque. The color of the Vietnamese countryside was predominantly green as were the uniforms and equipment of the soldiers. The sky, the smoke of battle, the mud and the thatched huts were muted tones of gray, blue and brown.“¹⁰³¹

Weinberg spricht in diesem Zusammenhang von einer neuen Subjektivität in Farbe. Auch würden seine Fotografien durch „dramatic cropping“, die zahlreichen Anschnitte, die in der Analyse aufgezeigt wurden, eine besondere Nähe zum Geschehen erzeugen. Insbesondere der verschobene Fokus in seinen Fotografien sei inspirierend gewesen.¹⁰³² Burrows' Bilder haben somit in der Rezeption viel Anerkennung für ihre ästhetische Aussagekraft erhalten. Hat diese Ästhetik Einklang gefunden in aktuelle Reportagefotografie?

Die Strategie des *embedded journalism* wurde von der US-Regierung zur Steuerung der Berichterstattung erstmals im Irakkrieg 2003 eingesetzt.¹⁰³³ Dabei wurden ausgewählte Journalisten vom Militär trainiert und anschließend im Rang eines Majors einer Einheit zugeteilt. Der Handlungsspielraum des jeweiligen Journalisten wurde in den sogenannten „ground rules“ festgelegt. Darin hieß es, eine formelle Zensur werde es nicht geben, doch die Veröffentlichung von „sensiblen“ Material könne zu einem Ausschluss aus dem Programm führen.¹⁰³⁴ Dies ist ein Rückgriff auf eine Strategie, die im Vietnamkrieg zur Propaganda eingesetzt wurde, wie die Analysen gezeigt haben. Lange Zeit sah man in der Berichterstattung in erster Linie US-Soldaten, was als visuelles Mittel der Propaganda identifiziert werden konnte. Die Berichterstattung der sogenannten *em-*

1030 Delahaye 2003 – Der Adel der Kriegsfotografie, S. 195.

1031 Weinberg 1986 – On the Line, S. 38.

1032 Vgl. Weinberg 1986 – On the Line, S. 39.

1033 Der Aufenthalt von Journalisten beim Militär an sich war nicht neu, jedoch der gezielte Einsatz in diesem Umfang, der mit der Bezeichnung „embedded“ verknüpft wurde. Dies wurde vor dem Irakkrieg bereits 2001 in Afghanistan in kleinem Umfang von der US-Regierung getestet. Vgl. Holzer 2003 – Das fotografische Gesicht des Krieges, S. 9; Schwarte 2007 (wie Anm. 9), S. 79 f.

1034 Vgl. Schwarte 2007 (wie Anm. 9), S. 86–89.

4. Ausblick

bedded journalists oder *embedded correspondents* wird heute in der öffentlichen Diskussion von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern wie von Journalistinnen und Journalisten selbst stark reflektiert und kritisiert.¹⁰³⁵

Für *embedded journalists* stellen insbesondere die Soldatenfotografien von Burrows ein wichtiges visuelles Repertoire dar. Was die Fotoessays bei *Life* und auch die fotografische Arbeit von Larry Burrows besonders kennzeichnet, ist das Herausstellen der individuellen Kampferfahrung einzelner Soldaten, wie in den Essays „Alert in Vietnam“ und „One Ride with Yankee Papa 13“. Hier wird der persönliche Umgang mit den Schrecken des Krieges ins Bild gefasst und durch eine Narration, die sich über mehrere Seiten zieht, nochmal besonders betont. Die Lesenden können sich so besser in die Geschichte einfühlen und sich in den Soldaten hineinversetzen. Diese Herausstellung individueller Kampferfahrung ist ein wichtiger Bestandteil zeitgenössischen Fotojournalismus⁷ und prägt das Soldatenbild des 21. Jahrhunderts. Beispielhaft wäre hier die Bildserie „Infidel“ von Tim Hetherington (1970–2011) zu nennen, die intime Porträts US-amerikanischer Soldaten in Afghanistan 2007 und 2008 zeigt.¹⁰³⁶ Hetherington war zwei Monate bei einer US-Einheit eingebettet. Sein ambivalentes Porträt eines Soldaten wurde als „World Press Photo of the Year“ 2007 ausgezeichnet.¹⁰³⁷ Die Fotografie zeigt einen erschöpften Soldaten, der auf einem erdhöhen Erdwall in einem Außenposten, *Restrepo Bunker*, der US-Armee im Korengal-Tal in Afghanistan zusammengesunken ist (Abb.-Link 29). Er hat seinen Helm ausgezogen und fasst sich mit der rechten Hand an die Stirn. Den Mund und sein linkes Auge hat er aufgerissen, wodurch er abgekämpft und verzweifelt wirkt. Die Dunkelheit der Fotografie erzeugt eine bedrohliche Wirkung, gleichzeitig isoliert sie den Soldaten vom weiteren Kriegsgeschehen. So findet eine Konzentration auf die Gebärde des Soldaten statt, die erneut als Pathosformel gedeutet werden

1035 Siehe beispielsweise Werner, Elke Anna: *Embedded Artists. Augenzeugenschaft als visuelle Strategie in Kriegsdarstellungen des 16. Jahrhunderts*, in: Thomas Knieper und Marion G. Müller (Hg.), *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 57–79, hier S. 57–60; Frohne 2006 – Media Wars, S. 163; Schwarte 2007 (wie Anm. 9). Auch Lars Klein kommt nach einer Begutachtung verschiedener Selbstaussagen von Journalisten zu dem Ergebnis, dass die Schaffung eines Vertrauensverhältnisses zwischen Journalisten und Militär aus Sicht des Militärs immer schon und auch in Vietnam das wirkungsvollste Propagandamittel war, Vgl. Klein 2011 (wie Anm. 4), S. 55.

1036 Hetherington, Tim: *Infidel*. London 2010.

1037 Siehe für den genaueren Entstehungskontext Schulte, Judith: *Strategien impliziter Gewalt in den Kriegsphotografien von Tim Hetherington*, in: Anna Pawlak und Kerstin Schankweiler (Hg.), *Ästhetik der Gewalt. Gewalt der Ästhetik* (= Schriften der Guernica-Gesellschaft, Bd. 19), Weimar 2013, S. 197–211, hier S. 199.

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

kann.¹⁰³⁸ Der aus dem Zentrum verschobene Soldat erinnert an Burrows' Stil. Die Adaption einer Pathosformel als Ausdruck der Gefühle bewirkt erneut eine leichtere Einfühlung der Betrachtenden und gleichzeitig macht es die Erschöpfung glaubhafter. Die leichte Unschärfe der Fotografie erinnert zudem an Catherine Leroy's Fotografien im Essay „This ist that war“, wie eine Verweigerung von idealisierenden Heroismus und humanistischer Ästhetik. Parallel dazu ist jedoch der dunkle Umraum als Zeichen einer Sakralisierung zu verstehen, wie sie unter anderem W. Eugene Smith verwendete.¹⁰³⁹ Hierin zeigt sich die Ambivalenz der Aufnahme. Hetherington zeigt in seiner Serie aus dem *Korengal Valley*, die bei *World Press Photo* ausgezeichnet wurde, mehrere Szenen im dunklen Umräum.¹⁰⁴⁰ Auch bei anderen dieser Fotografien greift er auf Bildstrategien zurück, mit denen auch Burrows Soldaten fotografierte. Hetherington tat dies, indem er sehr nah an das dynamische Geschehen heranging und hierbei mit willkürlichen Anschnitten arbeitete (Abb.-Link 30). Die Betrachtenden haben das Gefühl, dem Geschehen beizuwohnen. Hetherington arbeitet in dieser Serie auch mit einer angeschnittenen Rückenfigur, die als typisches Merkmal in Burrows' Fotografien identifiziert wurde. Solche Gestaltungsprinzipien finden sich auch in Fotografien anderer *embedded journalists*, wie Geert van Kesteren.¹⁰⁴¹

Als *embedded journalist* machte der US-amerikanische Fotograf Benjamin Lowy (*1979) während dem Irakkrieg zwischen 2003 und 2008 Aufnahmen in seiner Serie „Nightvision“ mit einem Nachtsichtgerät, in welchem die Rolle des subjektiven Beobachters bereits in der Fotografie durch die Ästhetik eines Nachtsichtgerätes thematisiert wird (Abb.-Link 31). Gleichzeitig wird der Aspekt des technischen Bildes durch die grünmonochrome Nachtsichtästhetik verdeutlicht, denn es erinnert so auch an die technischen Aufnahmen aus Drohnen, wie sie bereits im Golfkrieg der 1990er-Jahre verwendet wurden.

Er thematisiert in seiner 2005 entstandenen Serie „Windows“ die Unmöglichkeit, ohne den Schutz der US-amerikanischen Soldaten Aufnahmen im Irak zu machen, indem er das große panzerglasgesicherte Fenster des US-Militärfahrzeuges (*High Mobility Multipurpose Wheeled Vehicle*) als Rahmen in das Foto mit eingeschlossen hat (Abb.-Link S. 32).¹⁰⁴² Er macht somit die eingeschränkte Perspektive, die auch der Perspektive des US-Soldaten entspricht, zum Thema seiner Fotografien. Die Betrachtenden werden ähnlich wie in Brechts epischem

1038 Vgl. Schulte 2013 – Strategien impliziter Gewalt, S. 206.

1039 Vgl. zum dunklen Umräum bei Smith Sachsse, Rolf: Bildjournalismus, in: Leon R. Tsvasman (Hg.), *Das grosse Lexikon Medien und Kommunikation*, Würzburg 2006, S. 56–57, hier S. 267 f.

1040 Vgl. Schulte 2013 – Strategien impliziter Gewalt.

1041 Siehe van Kesteren, Geert: *Why Mister, Why? Iraq, 2003–2004*. Amsterdam 2004.

1042 Vgl. Benjamin Lowy, *Iraq Perspectives*, Abb.-Link 32. h

4. Ausblick

Theater in jeder Aufnahme an die eingeschränkte Kriegswahrnehmung erinnert. Lowy treibt hier ein Prinzip weiter voran, das auch Burrows schon für seine Fotografien aus dem Hubschrauber heraus nutzte. Auch bei Burrows wird die Position des Fotografen im Bild thematisiert. Doch bei Lowy bietet der Bildrahmen als permanenter und evidenter Hinweis für die Betrachtenden noch einmal eine andere Funktion und Möglichkeit der Reflektion.

Das Prinzip der Nähe treibt Lowy mit seinen Bildern der Ölkatastrophe im Golf von Mexiko auf die Spitze, indem er so nah an das Öl im Wasser heranzoomt, dass die Fotografien an Bilder aus wissenschaftlichen Zusammenhängen erinnern (Abb.-Link 33 und 34). Sie sehen aus wie Flüssigkeit unter dem Mikroskop. Ohne genauere Informationen wird den Betrachtenden ein Zusammenhang zur Ölkatastrophe nicht deutlich. Vielmehr sprechen sie mit der Ästhetik marmoriertes Bilder und entsprechen somit nicht unserer visuellen Vorstellung einer Katastrophe wie der Explosion der BP-Bohrinsel *Deep Water Horizon* im April 2010. Es wird somit eine Umweltkatastrophe visuell ästhetisiert, indem sie in Nahaufnahme auf das visuelle Erscheinungsbild reduziert wird und die Konsequenzen ausgeblendet werden. Ähnlich wurde die Explosion von Bomben im *Life*-Magazin gezeigt, nur dort als Propaganda eingesetzt. Seit den 1970er-Jahren wird insbesondere von amerikanischen Theoretikern Kritik an der dokumentarischen Fotografie geübt. Sie könne nicht neutral und unschuldig sein, sondern drücke vielmehr die Beziehungen von Macht und Kontrolle aus:

“Wir müssen uns mit anderen Worten, fragen, ob der dokumentarische Akt nicht einen doppelten Akt der Unterjochung impliziert: erstens in der sozialen Welt, die die Opfer hervorgebracht hat; und zweitens im Regime des Bildes, das innerhalb desselben Systems und für dasselbe System produziert wird, welches die Bedingungen, die es re-präsentiert schafft.“¹⁰⁴³

Diese kritische Aufarbeitung dieses Stils des „Humanen“ führte dazu, dass sich zeitgenössische Dokumentaristen häufig davon absetzen und eine distanzierende Bildsprache oder Strategien des Nicht-Zeigens und Verweisens durch Spuren wählen,¹⁰⁴⁴ ähnlich wie Lowy in seiner *Deep Water Horizon*-Serie.

Es lässt sich außerdem konstatieren, dass in der Folge des Vietnamkriegs verstärkt christliche Ikonographie wie das Motiv der Pietá im Repertoire des Fotojournalismus auftauchte. Dies ist nicht direkt an Burrows gekoppelt, wurde es

1043 Solomon-Godeau: Solomon-Godeau 2003 – Wer spricht so, S. 64. Siehe u. a. auch Rosler, Martha: In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography) [1989], in: Liz Wells (Hg.), *The Photography Reader*, London 2003, S. 261–273.

1044 Zum Beispiel Paul Seawright. Siehe hierzu Matthias 2004 – Die Fotografie (wie Anm. 74); Matthias 2005 (wie Anm. 74).

III. Fazit, Rezeption und Ausblick

auch von anderen Fotografen vielfach eingesetzt. Doch könnte es mit der enorm gestiegenen Zahl der zivilen Opfer im Vietnamkrieg und den folgenden Kriegen zusammenhängen. Eine Rekurrerung auf diese Motive und diesen Stil der Fotografie verweist einerseits auf den gezielten Einsatz dieser im kulturellen Gedächtnis verankerten Motive wie auf die Absicht der Verortung des Fotografen in einem ästhetischen und humanistischen Diskurs.

In der fotojournalistischen Fotografie spielt die sozialdokumentarische Bildrhetorik weiterhin eine zentrale Rolle, wie sich auch an zahlreichen von *World Press Photo* prämierten Fotografien im 21. Jahrhundert immer wieder erkennen lässt (siehe beispielsweise Abb.-Link 35).¹⁰⁴⁵ Cornell Capa prägte für diesen Stil des „engagierten“ Fotojournalismus den Begriff des „concerned photographer“.¹⁰⁴⁶ Für viele Fotojournalistinnen und Fotojournalisten ist die Vorstellung mit den Fotografien etwas bewegen zu können, bis heute Antrieb in Krisengebiete zu reisen. Obwohl im Bereich der künstlerischen Dokumentarfotografie dieser Stil kritisch reflektiert wird und Gegenstrategien gesucht werden, ist diese Form der Fotografie im Bereich des Fotojournalismus noch immer üblich, wie auch die Auszeichnung für Samuel Aranda von *World Press Photo* als Foto des Jahres 2011 deutlich zeigt (Abb.-Link 36).¹⁰⁴⁷

Diese Studie hat im Zuge der Analysen der Fotoessays zum einen aufzeigen können, dass der Fotoessay ein redaktionelles Produkt ist und insofern Schwierigkeiten bestehen, sie im Sinne der heutigen Auslegung der Autorenfotografie zu deuten. Zum anderen konnte sie die Fotoessays in einen Gesamtkontext des Vietnamkriegs einordnen und die visuelle Rhetorik als Anpassung auf die unterschiedlichen politischen Gegebenheiten konstatieren. Sie konnte unter anderem die Strategie der Fokussierung auf die Perspektive der Soldaten, die *combat photography*, als Mittel der Propaganda aufzeigen, ebenso wie Probleme bei der Lösung von kolonialen Bildmustern. Es konnte ein Übergang von kolonialen in imperiale Stereotype in den Fotoessays aufgezeigt werden. Außerdem konnte gezeigt werden, wie gezielt der Eindruck von Authentizität in den Fotografien in der Gesamtdarstellung des *Life*-Magazins konstruiert wurde. So lässt sich abschließend konstatieren, dass die euroamerikanischen Bilder des Vietnamkriegs sehr viel heterogener waren als ihr Ruf im Diskurs. Dieser kritische Ruf macht sich in sozialdokumentarischer Tradition an einer Fokussierung auf die Opfer

1045 Beispielsweise ausgezeichnet als *first prize story*, *General news*: Sergey Ponomarev: Refugee arrive by boat on the Greek island of Lesbos, 16.11.2015, Abb.-Link 35.

1046 Capa (Hg.) 1968 – The Concerned Photographer. Siehe ausführlich Chapnick 1994 (wie Anm. 154), S. 20–28.

1047 Siehe das *World Press Photo* des Jahres 2011 von Samuel Aranda, 15.10.2011, Yemen, und den Bezug zum Motiv der Piéta, Abb.-Link 36.

4. Ausblick

fest, die jedoch für den Vietnamkrieg nur für eine kurze Zeit aufzeigbar war. Gleichzeitig ist kritische Berichterstattung das Ideal des Journalismus im Sinne der „vierten Gewalt“, gerade Journalisten prägten somit das Bild kritischer Berichterstattung als Legitimation ihrer Tätigkeit. In Zeiten wachsender Konkurrenz für Fotojournalisten durch automatische Aufnahmen aus Drohnen und die spontane Fotografie mit Smartphones wird eine Vergewisserung dieser Traditionen und der Berechtigung des Fotojournalismus immer wichtiger. Es ist somit eine stärkere Fixierung auf Nähe und den Körper im zeitgenössischen Fotojournalismus festzustellen,¹⁰⁴⁸ was, wie nachgewiesen wurde, als größeres Zeichen der Zeugenschaft gedeutet werden kann. Außerdem ermöglicht eine Rezeption des Fotojournalisten als Autor und Künstler andere Absatzmärkte für die Fotografien. Gerade die Bedeutung der Authentizität und Beglaubigung der Fotografien wächst mit der Nachfrage im Zusammenhang einer Sichtweise des Fotojournalisten als Autor, doch konnte sie gleichzeitig als gezielt eingesetztes Mittel der Propaganda entlarvt werden.

Damit möchte diese Arbeit die Grundlage für weitere vertiefende Studien zur Kriegsfotografie liefern. Zum einen im Bereich der als gezielten Strategie eingesetzten Konstruktion von Authentizität, zum anderen in der Rückbindung visueller Bildmuster an historische Traditionen. Es konnte dargelegt werden, dass viele Fotografien, die im Rückbezug auf den Referenten als Dokument einer Situation gelten, kompositorische Entsprechungen historisch wandelnder Bildtraditionen sind. Insbesondere in der Forschung zur Kriegsfotografie und zum Fotojournalismus ist eine stärkere Rückkopplung an künstlerische Bildtraditionen unumgänglich. Diese Arbeit ist ein Plädoyer für eine Rückbindung an den Entstehungs- und Veröffentlichungskontext zum besseren Verständnis der Bildrhetorik sowie an künstlerische und journalistische Bildtraditionen über die Kriegsfotografie hinaus.

Die Rolle des Fotografen innerhalb der Redaktion kann unterschiedlich sein und es muss für die Benennung als Autor eines Essays differenziert werden. Die Vorstellungen des Fotografen einerseits und der Redaktion andererseits können durchaus differieren. Diese Arbeit hat sich auf die euroamerikanische und insbesondere die US-amerikanische Perspektive auf den Krieg konzentriert. Eine stärkere Beleuchtung vietnamesischer Sichtweisen auf den Krieg, im Besonderen in Bildern und Fotografien, ist eine weitere Aufgabe für die Forschung.

1048 Vgl. auch Sachsse, Rolf: Der Körper des Kriegs im Akt des Fotografen. Bildjournalismus und Kunst nach der Fotografie, in: *Kunstforum International*, 165, 2003, S. 99–105.